

TUDOR CARANFIL

VÎRSTELE PELICULEI



„Intitulat **O artă la răscruce**, cel de-al treilea volum al ciclului **Vîrstele peliculei** abordează perioade ce se întinde de la premiera filmului sonor **Cîntărețul de jazz**, la **Îngerul albastru**, **Căteaua** și **Luminile orașului**, producții în care arta cinematografică se adapta, din mers, noilor mijloace tehnice... Dar, între aceste opere preeminente ale filmului sonor aflat la începuturile sale, se strecoară, din ce în ce mai rare, deși nu mai puțin elocvente, ultimele capodopere mute: **Patimile Ioanei d'Arc**, **Oamenii**, **duminica**, **Mulțimea**, **Vechiul și noul**, **Jurnalul unei femei pierdute**, **Pămînt**, ca și acel ciudat, inegal și contradictoriu poem al aventuri cosmice care e **Femeia în Lună**.”

TUDOR CARANFIL



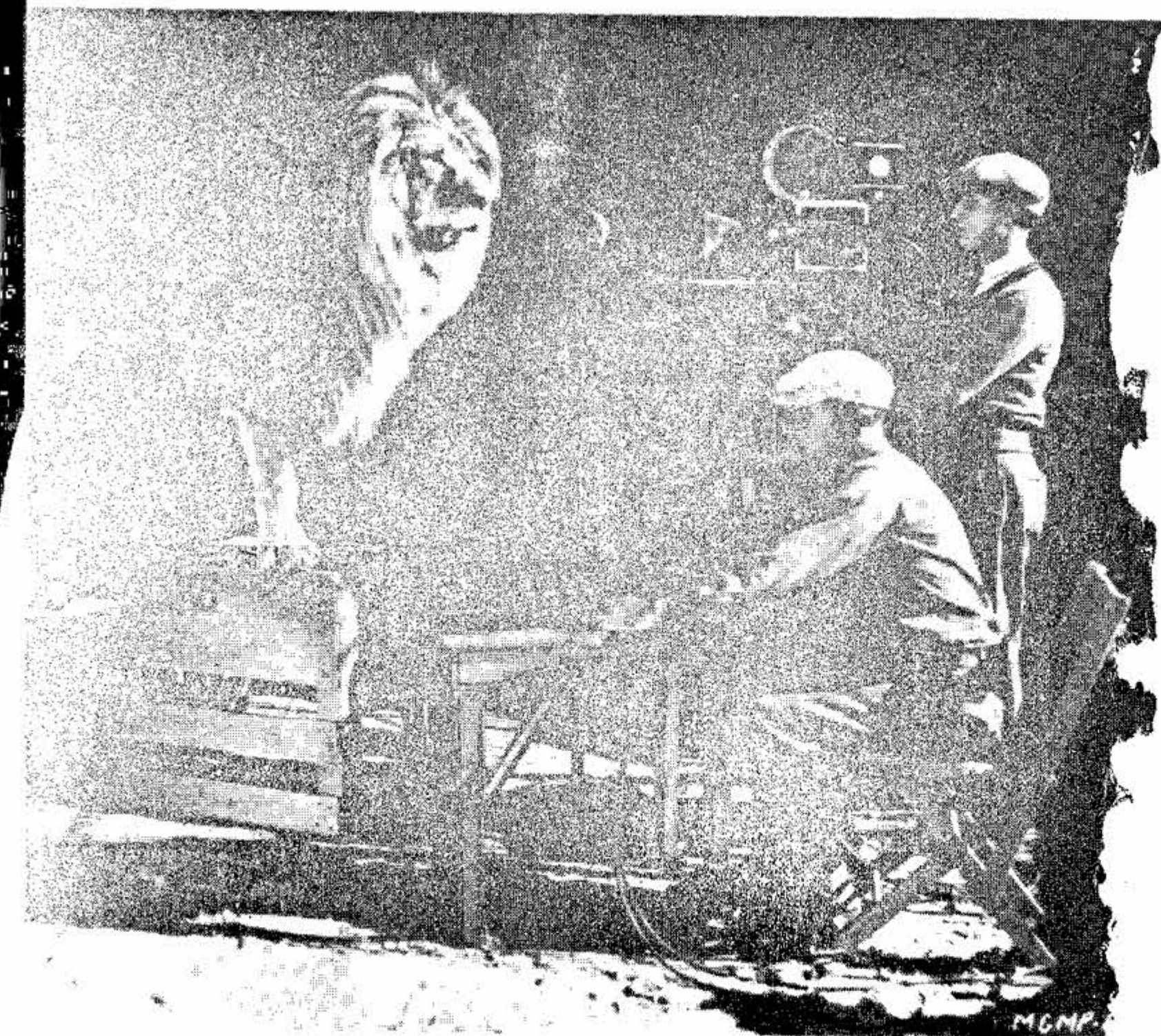
Editura Meridiane

Lei 23,50

ISBN 973-33-0058-6

VÎRSTELE PELICULEI

* * *



Coperta de: VICTOR MAŞEK

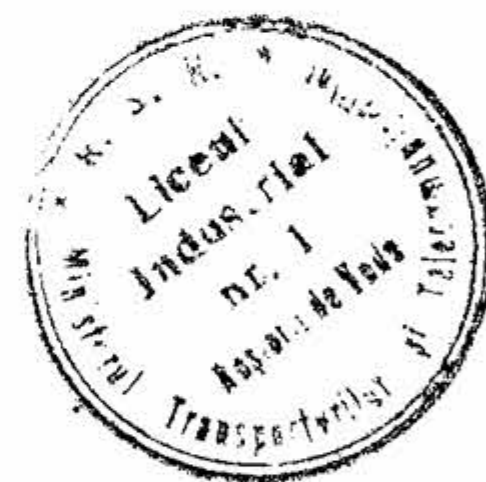
TUDOR CARANFIL

VÎRSTELE PELICULEI

O ISTORIE A FILMULUI ÎN CĂPODOPERE

Vol. III

O artă la răscruce
(1927-1931)



8460

Foto pe coperta II:
Al Jolson sau CÎNTĂREȚUL
DE JAZZ sub adevăratul său chip

Foto pe coperta III:
Leul de la „Metro” impunîndu-și vocea fonogenică

Foto pe coperta IV:
Charles Chaplin și Virginia Cherrill în
LUMINILE ORAȘULUI

EDITURA MERIDIANE
București, 1990



„Să presupunem că un mut ar dobîndi,
la vîrsta de 30 de ani,
darul vorbirii.
Ar renunța, oare, la el,
pentru a se reîntoarce la
liniștea inițială? ...”

Autorul ține să aducă mulțumiri, și pe această cale, pentru ajutorul plin de solitudine acordat în cursul documentării sale, Bibliotecii Academiei R.S.R., Arhivei Naționale de Filme, Arhivei de filme din R.D.G., secției de film a Muzeului de Artă modernă din New York, Bibliotecii franceze și Bibliotecii americane din București. El își exprimă, de asemenea, gratitudinea față de următoarele persoane: Radu Bogdan, Sorina Dîrlău, Floarea Ioan, Beatrice Kiselef, Cornelia Măxineanu, Marin Pîrîianu, Andreea Raianu, Călin Stănculescu, Elena Vitkievici — București; A. D. Golovnia, Iulia Solnșeva — Moscova; Lillian Gish, Eileen Bowser — New York; Lotte Eisner, Marcel Martin — Paris. Deosebită recunoștință istoricului britanic de cinema Kevin Brownlow, care i-a pus, cu generozitate, la dispoziție nu numai filme inaccesibile, ci și note de studiu personale, încă nepublicate, și fără de care capitolul *Mulțimea* n-ar fi putut fi realizat.

Întrebarea retorică de mai sus a fost pusă de către regizorul Rouben Mamoulian Academiei de arte și științe cinematografice de la Hollywood, într-o sesiune desfășurată în 1934, an în care disputa dintre „filmul tăcut” și cel vorbitor fusese definitiv tranșată în favoarea celui din urmă.

Intitulat „O artă la răscruce”, cel de al treilea volum al ciclului „Vîrstele peliculei” abordează tocmai această perioadă. Ea se întinde de la premiera filmului sonor „Cîntărețul de jazz” (menit a lărgi „capul de pod” reprezentat de monopolul societății Warner Bros asupra sistemului „Vitaphone”) la „Îngerul albastru”, „Cățeaua” și „Luminile orașului”, producții cu care arta cinematografică se adapta, din mers, noilor mijloace tehnice. Sistemului „Vitaphone”, ale cărui imperfecțiuni generau stereotipii ale expresiei cinematografice, i-a succedat o mlădiere treptată, dar rapidă a tehnicii, fapt care asigură posibilitatea afirmării unor personalități regizorale variate, a utilizării diversificate a sunetului în scăpărarea produsă de contactul cu imaginea.

Dar între aceste opere proeminente ale filmului sonor aflat la începuturile sale se strecoară, din ce în ce mai rare, deși nu mai puțin elocvente,

ultimele capodopere mute: „Patimile Ioanei d'Arc“, „Oamenii, duminică“, „Mulțimea“, „Vântul“, „Vechiul și noul“, „Jurnalul unei femei pierdute“, „Pământ“, ca și acel ciudat, inegal și contradictoriu poem al aventurii cosmice care e „Femeia în Lună“.

Autorul continuă, deci, explorarea vîrstelor de altădată ale peliculei. Și, treptat, această istorie a cinematografiei, descifrată în momentele-i de vîrf, începe a se cristaliza. Am ajuns în anul 1927, cînd, nu din inerție, ci din teama pentru destinul artei lor, creatori și critici se unesc într-o disperată încercare de a rezista curentului, de a stăvili invazia tehnicii sunetului. Rămîne semnificativ faptul că cel dintîi palmares al Premiilor Oscar (în stagiunea 1927-28) ignoră filmele sonore, deși ele apăruseră cu zecile. Doi ani la rînd, în 1927 și 1928, criticii influentului cotidian „New York Times“ nu găsesc loc nici unui film vorbitor în tradiționalul lor clasament al celor mai bune zece producții din stagiune. În listele acestea putem găsi, azi, „Aripi“ și „Al șaptelea cer“, „Aurora“ și „Cercul“, „Ultima echipă“ și „Sfîrșitul Sankt-Petersburgului“, nu, însă, și „cîntăreții nebuni“ ai lui Warner (în pofida popularității lui Al Jolson și a succesului de public fără precedent), nici „Luminile New Yorkului“, nici „Viața de familie“, producție a unui experimentat comedigraf de talia lui Sennett, care inventase „cinematograful crocant“, punîndu-și actorii să ronțăie, cu un ecou cît mai zgomotos în banda sonoră, biscuiți și alune! Atracțiile cele mai inventive ale noii tehnici erau respinse, cu îndărătnicie, de cerberii criticii.

Și, dintr-o dată, în 1929, zăgazurile cedează! Dintre cele zece „Best!“ ale marelui cotidian, mai bine de jumătate sînt selecționate dintre „tal-

kies“*, iar Oscarul însuși este decernat lui Lewis Milestone pentru „Nimic nou pe frontul de vest“, film sonor. „Filmul tăcut“ nu va mai găsi nici un loc, în 1930, în palmaresul Academiei sau în clasamentele criticilor. „Înfrîngerea tehnicii mute e consumată — accepta, resemnat și lucid, filmologul Alexandre Arnoux. Nu ne mai întrebăm dacă vorbitorul a învins, ci doar dacă va mai lăsa un loc cît de mic predecesorului său, dacă nu-l va înăbuși definitiv...“

Dedicată acestui moment al adevărului, cartea de față aruncă un fascicol de lumină asupra altor douăsprezece opere reprezentative ale artei cinematografice din perioada 1927—1931. În total, aceste trei volume ale ciclului nostru au evocat 44 de capodopere ale artei ecranului. Indexul (selectiv) de titluri care încheie prezentul volum atestă, însă, caracterul mai cuprinzător al lucrării noastre, de secțiune prin trecutul cinematografiei universale, implicînd, prin referință, un număr de aproape patru sute de filme. Indicele poate fi util și ca dicționar, el menționînd titlul românesc, titlul original, data și locul producției, volumul și pagina la care cititorul poate găsi amănunte în legătură cu fiecare titlu în parte. Un indice de personalități adaugă aparatului științific al acestei lucrări de popularizare o posibilitate de orientare în plus.

Dar — o repetăm —, în intenția autorului, această carte nu este nici călăuză, nici dicționar; ea a vrut să fie, înainte de toate, un „roman“ al istoriei filmului, așa cum poate fi văzută ea, astăzi, din România.

Iată și de ce „acțiunea“ celui de-al treilea volum începe — programatic! — pe „bulevardul filmului“ din București în octombrie 1929...

* Termenul care desemna filmele vorbite,

I

CÎNTĂREȚUL DE JAZZ

(*The Jazz Singer*)

de ALAN CROSLAND (1894—1936)

S.U.A., 1927. *Scenariul*: Al. A. Cohn, după piesa omonimă a lui Samson Raphaelson. *Imaginea*: Hal Mohr. *Muzica*: Lou Silver. *În distribuție*: Al Jolson, Warner Oakland, May Mac Avoy, E. Besserer, Otto Lederer.

28 octombrie 1929 reprezintă, pentru istoria cinematografului din România, o dată aproape la fel de importantă ca 27 mai 1896, cea a premierei programului Lumière. Căci dacă atunci, în 1896, într-un salon al redacției cotidianului „L'Indépendance Roumaine”, aflată ceva mai jos de Teatrul cel Mare, lângă Pasajul Victoria, se proiectase „minunea secolului”, „fotografia vie”, „experiența feerică” în fața căreia se extazia volubilul Claymoor, treizeci și trei de ani mai târziu „high-life-ul” bucureștean se înghesuia „la bulivar”, în fața Teatrului-Cinema Trianon, să vadă o altă „minune” a secolului, filmul sonor.

O tulbure neliniște bîntuise, parcă, în toamna aceea, nu numai pomii care începeau să-și despoie, nostalgic, coroanele prin Cișmigiul învecinat, ci și vitrinele cinematografelor. Zvonurile despre ravagiile pe care le provoca peste Ocean „vorbitorul”, luat la început drept o simplă curiozitate tehnică, devenit apoi subiect de discuții patimașe prin gazete și cafenele, erau tot mai insistente. „TEATRELE DIN NEW YORK RĂMASE FĂRĂ ACTORI DIN CAUZA FILMULUI VORBITOR!” — titra „Rampa” din 25 octombrie 1929, zi cînd, în „Universul”, un doct comentator asigura ritos: „Nu va dura!!!”. Ceea ce nu împiedica același cotidian să încadreze, doar trei zile mai târziu, într-un romb distonant printre coloanele defilînd ordonat, ca

la paradă, anunțul că „Teatrul-Cinema Trianon” lansa filmul *The Singing Fool*, cu Al Jolson în rolul nebunului. „Singurul cinematograful din țară care va prezenta mara minune a artei cinematografice” — revenea, insistent, un anunț din 28 octombrie, cu precizarea: „Biletele s-au pus în vânzare cu trei zile înainte.” Anunț care dispărea, de altfel, o zi mai târziu, semn indubitabil că biletele se și vinduseră...

...În toamna anului 1929, toată suflarea bucureșteană fredona același refren:

„Pe genunchi să vii,
Sonny Boy,
Ești mic, să te ții,
Sonny Boy.
Ce ești pentru mine,
Și cât țin eu la tine
Nu poți ca să știi,
Sonny Boy!”

Versuri șchioape, ce-i drept, numai că, asociate năpastelor prin care trecea Al Jolson în *Cântărețul nebun*, ele dobândeau un relief (melo)dramatic deosebit: ...Al era chelner, nebun îndrăgostit de Molly, fată bună a cărei ambiție țintea, însă, mai presus de tava acestuia, spre scena teatrului de pe Broadway, condus de Marcus. Lui Marcus, însă, talentele lui Molly nu-i spuneau nimic. Ironia destinului făcea totuși ca, într-o bună zi, Marcus să-l surprindă pe Al interpretându-și propriile compoziții; entuziasmat, directorul îi oferea imediat chelnerului un post sigur de compozitor în teatrul său de varietăți. Dar Al nu se grăbea să accepte. Nu fiindcă ar fi ținut morțiș să poarte, mai departe, tava, ci fiindcă și-o dorea ca interpretă a melodiilor sale pe aceea care i le inspirase, pe frumoasa Molly! Așa se face că Marcus era constrins să-i angajeze pe amândoi...

Și, iată, au trecut anii... Al și Molly s-au căsătorit și au ajuns celebri. El — proprietar de cabaret, ea — starul acestuia; dar căsnicia lor nu-i defel fericită. Molly nu găsește nici timp, nici afecțiune pentru soțul ei. Noroc că au, măcar,

un copilăș, Sonny, căruia Al i se poate dedica și căruia îi tot cântă: „Sonny Boy, Sonny Boy”. Într-o zi, însă, ingrata de Molly nu numai că și abandonează definitiv soțul, dar îi răpește și singura rază de bucurie, copilul. Vagabondind prin oraș, Al cade pradă deznădejzii. Un om bine intenționat, Blackie Joe, îl îmbărbătează atrăgându-i atenția că nu se cade ca lui Sonny să-i fie cîndva rușine de tatăl său. Și dragostea pentru fiu îl stimulează pe cântăreț în a lua din nou, pieptiș, treaptă cu treaptă, scara succesului. Într-o seară, după un succes triumfal, la ieșirea din scenă îi iese în cale Molly, despletită și „dezesperată”: micul Sonny s-a îmbolnăvit grav, frageda lui viață e în primejdie. Și întristatul tată nu mai are decît timpul să-l legene o ultimă oară, cîntîndu-i pruncului în timp ce acesta adoarme pe vecie. La teatru, însă, publicul așteaptă, nu vrea și nici nu are de unde să bănuiască sfîșierea sufletului de părinte al cântărețului favorit. Și Al reia melodia îndrăgită de Sonny, mai vibrant ca oricînd în trecut...

„Cînd ceru-i cenușiu,
Sonny Boy
Eu nimic nu mai știu,
Sonny Boy
Căci la privirea ta
Norii se înclină,
Tu ești viața mea,
Sonny Boy.”

„CINEMATOGRAFUL
A VORBIT
ȘI ÎN BUCUREȘTI!”

...Cu ce frenezie se mai cînta pe-atunci în București „Sonny Boy, Sonny Boy”, în timp ce criticii

filmului sonor spumegau de minie neputincioasă. Șarja inversunată a contestatarilor începuse imediat după premieră. „Cinematograful a vorbit și în București!” — vestea, primul, Vasile Timuș, reputat cronicar teatral al „Rampei”, la 30 octombrie 1929. După părerea sa, de la întîiul sunet emis de difuzoarele sălii „Trianon”, „marea invenție” nu reușise decît să justifice

zimbetele sceptice. „Filmul sonor e pentru civilizație un mare bluff — își făcea curaj Timuș, sfidind moda. E oare sincronizarea suficientă pentru a înlocui cuvântul viu al teatrului?” — întreba el, retoric. Iar cronicarul cinematografic al aceluiași ziar, B. Cehan, nega vehement chiar și specificul cinematografic al filmului sonor: „Cîntărețul nebun este orice vreți. Film, pentru nimic în lume!”

Dacă nici teatru, nici film, atunci... ce?

Pe ecranele bucureștene rula, în acea toamnă, *Delir* cu Greta Garbo și John Gilbert, frumosul Mosjoukine fascina imaginația doamnelor romanțioase în *Aventurierul*, iar Jannings tragedianul frîgea inimi în *Păcatele părinților*. Cine îndrăznea să tulbure liniștea sublimă a filmului mut? Pentru B. Cehan, „sonorul” nu era decît o născocire, o plăsmuire a reclamei americane, „un imens chiul pe care două mari conserne îl trag publicului naiv...”

D. I. Suchianu își destăinuia, și el, în „Adevărul literar” din 2 noiembrie, impresiile despre premiera de la „Trianon”: „Simbătă am avut acea voluptate simplă cînd, pentru prima oară, am început a merge pe bicicletă... plăcerea enormă și plină a celui care a căpătat o jucărie deosebită. *Arta propriu-zisă n-are ce căuta aici...*”

Iar Tudor Vianu, cîteva zile mai tîrziu*:

„Filmul vorbitor restituie cinematograful fazei sale primitive cînd, neavînd existență autonomă, era încă o simplă copie...”

D. I. SUCHIANU se declara decepționat chiar și de tehnică:

„Vocea are sonorități de dincolo de groapă!...”

VASILE TIMUȘ: „O blondă și delicată Miss deschide o guriță adorabilă ca să vorbească prin cooul baso-baritonal al unui megafon barbar...”

B. CEHAN: „Partea vorbitoare e de-a dreptul ridicolă...”

* „Rampa” din 10 noiembrie 1929.

D. I. SUCHIANU: „O putere capabilă să spargă toate timpanele... film cavernos și exploziv...”

ION CANTACUZINO: „Glasul nu poate să se adapteze formei la care a ajuns arta cinematografică fără să-i zdruncine însuși caracterul de artă...”

D. I. SUCHIANU (atrăgînd atenția asupra unor implicații de ordin dramaturgic): „...Eroul nu mai are dreptul să fie nici inginer, nici bancher, nici profesor, nici moașă. Trebuie să fie cineva care are năravul să cînte în orice împrejurare mai importantă a vieții sale: cînd i se naște sau cînd îi moare un copil, cînd se însoară sau cînd divorțează...”

TUDOR VIANU: „Este probabil că, în cele din urmă, izbînda va fi tot a bunului gust și că noii întreprinderi îi va fi rezervată soarta de timpurie uitare a unor încercări similare, în principul lor, cum a fost filmul colorat...”

Cam aceasta era direcția principală a curentului de opinie după premiera *Cîntărețului nebun*, deși nu chiar toată lumea împărtășea sceptica părere. Un anonim, ascuns cu prudență îndărătul pseudonimului Amyntas (identificat de B. T. Rîpeanu ca pseudonim al lui Mihail Sebastian), atrăgea atenția, în „Cuvîntul”: „Película nu e «secundată» de sunet, glasul nu completează imaginea, ci din aceste două elemente distincte se creează o artă cu noi mijloace de expresie, o nouă estetică, dacă vreți, o nouă categorie dramatică...”

În periodicul „Cinema”, un alt publicist, Paul Constantin, remarcă și el că „fragmentele tăcute se îmbină cu cele vorbitoare...”, definind noua expresie artistică drept „o colaborare între film, radio și disc...” Intuiție cu atît mai notabilă dacă e raportată la *Schița de psihologie a cinematografului* a lui André Malraux, unde autorul filmului *Speranța* atrăgea atenția — asta însă în 1941! — că cinematograful „devine o artă abia

cînd regizorii înțeleg că bunicul sunetului cinematografic nu e discul, ci compoziția radiofonică...“ *

Rătăcind printre relievele filmului mut, un tinăr dar curajos publicist, Ion Cantacuzino, remarcă, elegiac și optimist în același timp: „Tot ceea ce făcea originalitatea vechiului cinematograf a fost distrus. Atunci? Atunci... trebuie să așteptăm! Dacă în 25 de ani (de fapt peste treizeci, n.n.) am ajuns de la Trenul intrînd în gară la Goana după aur, nu va fi greu, pornind de la Cîntărețul nebun să ajungem la un echivalent sonor al oricărui film mut, cît de desăvîrșit. Drumul e mai ușor...“ **

Controversa aceasta care se încingea la noi în toamna lui 1929, stîrnită de impactul lui *The Singing Fool* asupra publicului cinematografic, începuse peste Ocean cu doi-trei ani mai devreme. În 1926, *Don Juan* era un spectacol experimental. El putea fi pus, încă, sub semnul îndoielii, ca o simplă propunere. Lovitura decisivă avea s-o înscrie, însă, în 1927, cu doi ani înaintea premierei bucureștene a *Cîntărețului nebun*, un alt „cîntăreț“, *Cîntărețul de jazz*...

„VITAPHONE“
ÎN OFENSIVĂ!

Urmărit la New York de o jumătate de milion de spectatori, primul spectacol Warner — *Don Juan* — nu asigurase, totuși, profiturile sperate. Fiindcă frații Warner contaseră nu atît pe succesul de casă, oricît de important ar fi fost, cît pe fructificarea unui monopol asupra procedurii sonore. Numai un asemenea succes le-ar fi putut salva societatea de faliment. Și, cu cît simțeau mai acut amenințarea inevitabilului, cu atît acționau cu mai multă îndrăzneală și hotărîre. Dacă marile case de producție hollywoodiene încheiaseră un „tratat de alianță“ prin

* *A șaptea artă*, vol. I, Meridiane, București, 1966, p. 147.

** Ion Cantacuzino, *Uzina de vise*, Alcalay, București, 1935, p. 60.

care se angajau să reziste, în comun, „Vitaphone“-ului, cu atît mai rău pentru ele. Harry Warner plănuia să lărgească frontul de atac în două direcții: prezentînd un al doilea program de filme sonore, la 5 octombrie 1926, și construind cel dintîi studio de sunet din imperiul cinematografului, așa-numitul „platou 3“ al casei Warner, deschis în mai 1927.

Ceea ce cumpăraseră frații Warner de la Western Electric nu era, de fapt, decît un simplu procedeu de acompaniament muzical al filmelor. Formațiile orchestrale, costisitoare și calitativ inegale, fuseseră înlocuite printr-o înregistrare pe disc, mai precisă în efecte sincrone și de mai bună calitate în execuție. Iată de ce al doilea spectacol „Vitaphone“ fusese structurat mai curînd ca un concert. Dintre numerele, pierdute în definitivă uitare ale programului acestuia, două ar fi putut, totuși, atrage atenția, mai curînd prin implicarea lor în evenimentele care au urmat decît prin valoare intrinsecă: cel dintîi, tablou evocînd rudimentar o plantație sudistă, îl punea în valoare pe Al Jolson, un cîntăreț alb cu fața smolită intonînd cîteva melodii Dixie furnizate de repertoriul formațiilor de culoare. Jolson, tip original, contaminat de ritmurile „muzicii negre“, făcea furori pe scenele newyorkeze, iar turneele sale „spărgeau“ casele de bilete. Cel de-al doilea solist al concertului „Vitaphone“ nu era, însă, altul decît cel mai redutabil rival al cîntărețului alb deghizat în negru, George Jessel.

În 1926, Jessel tocmai triumfase, pe Broadway, într-o melodramă compusă de Samson Raphaelson, *Cîntărețul de jazz*, istorie naivă despre fiul unui cantor de sinagogă care, smulgîndu-se tradiției religioase, se lansa în repertoriul cîntăreților de culoare, răspîndind jazz-ul care cucerise America. Părintele, habotnic din obligație profesională, își izgonea fiul, afurisindu-l, în timp ce mama, incomparabil mai comprehensivă, suferea în tăcere. Răscolit de remușcări, fiul rătăcitor își continuă, totuși, „calvarul“ succeselor din turnee pînă ce, asistînd la un con-

cert triumfal al „cîntărețului de jazz“, tatăl își biruie prejudecata.

Subiectul, cam debil, era, în preajma anilor '30, eficace prin oportunitate, omagiind în egală măsură triumful incontestabil al folclorului negru și irezistibila tendință de sfărîmare a barierelor etnice din societatea americană. Succesul de public al piesei *Cîntărețul de jazz* a fost atît de răsunător, încît frații Warner și-au asigurat drepturile de ecranizare. Suma sacrificată fusese totuși respectabilă, investiție cu atît mai riscantă cu cît deficitul societății era, în acel moment, de trei milioane de dolari. De pe buza prăpastiei, frații Warner vesteau zgomotos „realizarea supremă a studioului“: primul lung-metraj în întregime sonorizat!

Vedeta montării de pe Broadway, George Jessel, semnase deja contractul care-i asigura un onorariu de două mii de dolari pe săptămînă pînă la terminarea turnării. Abia descins în gară, cîntărețul a fost dus direct pe „platoul 3“ al studiourilor Warner. Și, în acest laborator al rafinării sunetelor, în acest teritoriu necunoscut și insolit s-a dezlănțuit imprevizibilul: George Jessel s-a răzgîndit. Printre filtrele, puzderia de butoane și instalațiile atît de străine de universul familiar al scenei, cîntărețul și-a dat seama că nu mai dorea să-și „vitaphonizeze“ spectacolul. Un eșec al acestei întreprinderi atît de hazardate putea dăuna serios prestigiului său. Și, dimpotrivă, un eventual succes al filmului i-ar fi fost fatal spectacolului de pe Broadway. Căci cine ar mai fi venit să-l privească pe scenă, din moment ce umbra-i cîntătoare ar fi început să bîntuie ecranele americane? N-avea să-și sape propria groapă pentru două mii de dolari săptămînal, nu era chiar atît de naiv!

Și Jessel a ridicat noi pretenții: cerea, nici mai mult nici mai puțin, decît o sută de mii de dolari, sumă în fața căreia Harry Warner a solicitat, meditativ, un răgaz. Dar n-a stat mult pe gînduri! În timp ce revista „Moving Picture World“ anunța, la 28 mai, că George

Jessel avea să înceapă, într-o săptămînă, filmările pentru *Cîntărețul de jazz*, Sam Warner l-a contactat pe Al Jolson. Pentru acesta, nici măcar o sută de mii de dolari nu reprezentau o atracție. La începuturile anilor '20, numai drepturile sale pe o singură lună de pe urma înregistrărilor la fonograf depășeau suta de mii. În stagiunea 1926—1927 tocmai spulberase recordul de *box-office* al deceniului cu cei 350.000 dolari încasați pentru apariția în musicalul *Big Boy*. De ce-ar fi acceptat, atunci? Din curiozitate? Din interes pentru cinematograful...?

Jolson cunoscuse lumea cinematografică încă mult înaintea programului „Vitaphone“. În 1915 — era în plină tinerețe pe atunci, avea 32 de ani! — acceptase să apară într-o scurtă burlescă cinematografică. Rezultatul: o profundă decepție. „Nu fac două parale atunci cînd nu cînt!“ — ar fi exclamat actorul, căutînd, pe cît îi mai stătea în putință, să limiteze difuzarea nenorocoasei comedii.

Cîțiva ani mai tîrziu, David Griffith încerca să-l ademenească într-unul din filmele sale. Jolson i-a rezistat, îndirjit, pînă în clipa în care abilul regizor i-a oferit rolul unui procuror care, pentru a elucida o enigmă criminalistă, nu pregeta să se deghizeze în... om de culoare! Întocmai așa cum era obișnuit publicul să-l identifice și să-l aclame pe scenă! Și Jolson s-a avîntat din nou pe platou, turnînd în filmul sugestiv intitulat *Alb și negru*. Cînd cea mai mare parte a producției, aproape șase bobine, fusese deja filmată, a cerut să vadă materialul. Atîta vreme cît urmărise secvențele în care evolua cu fața înnegrită, totul îi păruse acceptabil; scenele în care juca cu obrazul alb, mai ales cele de dragoste, l-au îngrozit, însă, în asemenea măsură încît a dezertat, pur și simplu, de pe platou. Cînd Griffith, disperat, și-a dat seama de absență, actorul se și afla pe puntea unui transatlantic, în drum spre Europa.

Furios, autorul *Intoleranței* l-a convocat pe „transfug“ în fața instanțelor judiciare, pre-

tinzind, pentru încălcarea contractului, despăgubiri în valoare de o jumătate de milion. Pentru Jolson, o asemenea sumă n-ar fi constituit o problemă! Tribunalul, însă, a fost mult mai indulgent. L-a amendat doar cu 2 677 de dolari. Jolson tocmai încasase, pentru o singură apariție pe scenă — 17 000! „Nu fac două parale atunci când nu cînt!”, repeta Jolson în 1923, așa cum o făcuse și în 1915.

Ei bine, în 1927 cinematograful îi oferea posibilitatea să cînte. De fapt, vedeta cu *box-office* record acceptase — încă doi ani mai înainte — un onorariu simbolic pentru a participa la unul dintre experimentele lui De Forest. De astă dată imaginea de pe ecran îi satisfăcuse vanitatea, altfel n-ar fi acceptat propunerea programului „Vitaphone” tocmai el, care-l abandonase pe un Griffith.

Oferta de a filma *Cîntărețul de jazz* l-a găsit într-o gară obscură, în plin periplu cu triumfalul succes *Big Boy*. A întrerupt fără ezitări turneul și a plecat spre Hollywood.

BINEFACERILE IMPROVIZAȚIEI

Practic, în situația în care se aflau, frații Warner nici nu aveau cum să mai retribue o vedetă de anvergura lui Jolson. Dar, psiholog rafinat, Sam Warner se bazase pe înclinația spre risc a vedetei. N-aveau cu ce să-l plătească? I-au propus să participe la producția filmului, să-și investească onorariul în aventura acestuia și să fie retribuit, procentual, în raport cu încasările prezumtive. Lovitura era, într-adevăr, de maestru, deși îndărătul ei sălășluia disperarea...

Important e că, o săptămână după ce — la 28 mai — „Moving Picture Journal” anunțase că Jessel va filma *Cîntărețul de jazz*, aceeași publicație relua știrea citindu-l, fără jenă, drept vedetă pe Jolson. Cît despre Jessel, acesta nu mai avea ce face. Doar el fusese cel care solicitase sau modificarea contractului, sau rezilierea lui! Își ratase ocazia unică a vieții. Angajamente

aveau să-i mai ofere și alte studiouri (în 1929 turna în *Lucky Boy* și *Love, Live and Laugh*), dar fără un ecou major și — mai cu seamă — fără a-și asigura un loc în istoria cinematografului. „E de mirare c-am fost amărît?” — mărturisea Jessel mult mai târziu... „Era rolul meu și, în parte, povestea mea. I le-au încredințat lui Jolson fiindcă acceptase să investească bani în film. Totuși — admitea, în spiritul *fair-play*-ului, cel care pierduse — a fost mai bun decît aș fi putut fi eu...”

În toiuł verii lui 1927, pe „platoul 3” al studiourilor Warner temperatura era ridicată. Operațiunea realizării *Cîntărețului de jazz* fusese încredințată lui Alan Crosland. Era un regizor relativ tînăr; debutase în 1923 cu o farsă de gust îndoielnic intitulată *Inamicul femeilor*, și numai trei ani mai târziu înscrisa cel de-al zecelea titlu în filmografia sa cu *Don Juan*. Un titlu care marcase un moment de răscruce în arta filmului. În 1927, Crosland se bucura de o autoritate necontestată în studiourile Warner, fiind singurul regizor din lume inițiat în misterele tehnicii filmului sonor.

Atîta vreme cît studiourile fuseseră mute, pe platou domnise vacarmul. Regizorul își putea răeni indicațiile în pilnia megafonului în vreme ce, în decorul vecin, un recuziter izbea tacticos cu ciocanul. O dată cu apariția instalațiilor de sunet, o tăcere sepulcrală invadă studioul. Cînd pe „platoul 3” se aprindea becul roșu, toată lumea încetase. Gata cu foiala veselă de odinioară. Orice tuse, orice strănut, pînă și o observație scăpată în șoaptă ar fi putut costa mii de dolari. Liniștea de moarte, atît de neobișnuită pentru atmosfera de lucru de pînă atunci, sporea tracul și nesiguranța actorilor. Dar cine se mai gîndea la ei?...

Adevăratele personalități ale filmării deveniseră cei care stăpîneau abstractele taine ale tehnicii, ei, oamenii halatelor albe. Fizicienii și chimiștii, noi „staruri” ale laboratoarelor, deveniseră, peste noapte, cele mai înalte compe-

tente ale platoului. Aparatul, pînă atunci atît de mobil, „pana cu care regizorul creează“, cum îl răsfațase Murnau, realizarea cea mai importantă a anilor '20, încremenise captiv în cabina înăbușitoare menită să-i absoarbă țăcănitul de mașină de cusut. Pe platou apăruseră niște tancuri ciudate, care se deplasau lent pe șine, purtîndu-l, prizonier, pe operatorul de imagine. Regizorul Frank Capra a lăsat o savuroasă descriere a acestor zori ai epocii sonore, în care maștrii camerei erau „îmbălsămați“ în sarcofagele cuștilor silențioase, prevăzute doar cu o fereastră frontală și o ușă capitonată în spate.

„În cabina propriu-zisă — scrie Capra — se afla mai puțin aer decît în plămîinii operatorului... Operatorul nostru cîntărea 150 kg și putea dormi în poziție verticală așezat pe un taburet. Ceea ce și făcea de obicei, în intervalele cînd i se vorbea, după care întredeschidea ochii ca să întrebe candid: «Ce spuneți?» Astfel că, imediat ce se aprindea lampa roșie și în spatele său era ferecată ușa cabinei, adormea din nou, liniștit. De altfel, din punctul de vedere al cadrului de realizat, starea sa de veghe nu mai avea importanță, pentru că aparatul era fixat dinainte în poziția dată, și așa încremenea. Doar că, la terminarea secvenței, operatorul trebuia extras cît mai repede din cabină, ca nu cumva să se sufocă, ceea ce nu era greu. Cînd i se deschidea ușa, omul făcea ochii mari și rostea: «În regulă, copii! Sînt pregătit... Putem filma...»

De altfel, *Cîntărețul de jazz* reliefa, de la primele sale imagini, decalajul dintre cele două epoci ale cinematografului. Filmul „sută la sută sonor“ începea evocînd anii cei buni ai Marelui Mut, cu un plan de amploare al cartierului comercial din New York. Camera plonja lent asupra străzilor înguste, pătrundea în mulțimea mișunînd printre dughene, pentru a încremeni, în cele din urmă, într-un gros-plan. Din acest moment „se lipea“ de personaj, nu-l mai părăsea, pentru că... Al Jolson deschidea gura...

„*Lucrul în întreg studioul Warner — cu excepția «platoului 3» — a fost suspendat pentru o zi, săptămîna aceasta, cînd tot personalul l-a ascultat pe Jolson cîntînd într-una din secvențele filmului...*“ — nota un reporter al lui „Moving Picture World“ la 10 august.

Reporterul nu menționează, însă, de cîte ori a fost nevoit cîntărețul să reia filmarea. Momentul trebuia turnat dintr-un singur plan-secvență și, pe parcursul unei asemenea filmări de durată, mereu intervenea cîte un accident neprevăzut, spre exasperarea răbdătorului operator Hal Mohr. Privirile tuturor erau concentrate asupra microfonului. La început tehnicienii îl ținuseră în mină, apoi l-au disimulat după un ghiveci cu flori, mai tîrziu aveau să-l suspende de un fir, ca pe o sabie a lui Damocles... Mereu nu-i găseau locul, iar adevăratul stăpîn al studioului, omul în halat alb și cu ochii pe indicatorul de decibeli, nu putea fi mulțumit cu nici un chip. În prima dublă, microfonul era prea sus, în cea de-a doua, prea jos, pe cea de-a treia o stopase operatorul, și avea dreptate, fiindcă microfonul era vizibil în cîmpul de filmare... Pînă și foșnetul hainelor devenise un dușman nevăzut! Stanley Donen și Gene Kelly aveau să evoce, într-o secvență de un comic irezistibil din *Cîntînd în ploaie*, aceste începuturi ale erei sunetului, cînd perlele pe care le prefira, distrată, printre degete, Jean Hagen produceau un zgomot de furtună. Inspirată de o filmare reală, scena evoca un moment în care mărgelele Gloriei Swanson provocaseră revolta inginerilor de sunet de pe platou. Mai erau încă atîtea de învățat!

Înfrîngînd imprevizibilele obstacole, defrișînd — din mers — necunoscutul noilor mijloace de expresie ale cinematografului, Crosland, Mohr și Jolson filmau îndărătnic zeci de duble pentru fiecare cadru. *Don Juan* fusese o producție „sonoră“, adică însoțindu-și acțiunea cu o muzică scrisă special, ca un comentariu emoțional, și care, pe alocuri, sugera unele efecte de ambianță.

Cîntărețul de jazz investiga acum, în intenția lui Harry Warner, o altă virtualitate a noii tehnici, cea a *filmului muzical*, înregistrînd sincron un cîntăreț interpretîndu-și ariile. Dar numerele muzicale erau legate printr-o acțiune expusă tot cu mijloacele pantomimei, ca și înainte, în „filmul tăcut”. Noroc că instinctul omului de spectacol și neastîmpărul aventuros al lui Jolson au pus, pe neașteptate, echipa într-o situație cu totul nouă.

Într-o dimineată, Crosland avea de filmat scena în care, reîntors acasă, „fiul răătăcitor” îi cîntă mamei sale o piesă din repertoriul care îl făcuse vedetă. Libretul era vag, îi lăsa regizorului toată inițiativa. Iată spicuri elocvente din documentul de lucru al filmului, scenariul original:

„Secvența 43: *plan mediu al pianistului. Introducere muzicală și Jack începe să cînte. (Diferitele planuri ale secvenței vor fi puse în acord cu necesitățile procedurii « Vitaphone ».) Cîntecul se încheie și se operează tăctura.*

Secvența 47: *prim-plan al pianistului. Înțelegînd situația, Jack începe să cînte ceva potrivit, ca de pildă « Stay in your own »... sau poate altceva, și mai potrivit...*”

Scenariul se mulțumea să prescrie, cu prudență, situații și — corespunzător — un cîntec sau altul, niciodată replici. Dialogurile urmau să fie completate, ulterior, ca în filmele mute, de către autorii de subtitluri. În dimineata aceea, însă, Jolson s-a revoltat. Scena fusese pregătită minuțios, camera de luat vederi definitiv fixată, la semnalul „Motor!” n-avea altceva de făcut decît s-o cheme, printr-un gest, pe E. Besserer, interpreta mamei, mai aproape de pian și să-i cînte. Regizorul a dat semnalul și, în clipa aceea, protagonistul n-a mai schițat gestul convenit, ci a îndrăznit să vorbească. A rostit, în total, șase cuvinte, dar ele nu erau un text de cîntec, ci ceva care nu se mai auzise încă pe un platou pînă atunci: o replică! Jolson a spus: „Come on, Ma'... Listen to this!” — și toți coi

de față au încremenit. „Vino, mamă, și ascultă asta!” — spusese, încălcînd toate prevederile scenariului și indicațiile regizorale, dar căutînd în mod evident să însufle scenei ceea ce-i lipsea: spontaneitate, firească, căldură. Pe cînd, surprinsă ea însăși, actrița s-a apropiat de pian și Jolson a atacat numărul muzical, toate privirile s-au îndreptat spre Harry Warner, care era de față: „Ce facem? O luăm de la capăt sau...?” Dar boss-ul nici gînd n-avea să reia secvența. În clipa aceea el realizase că, dacă pantomima era apanajul filmului mut, noua tehnică cerea dialogul.

E adevărat că publicul celui dintîi program sonor al Warnerilor îl auzise vorbind și pe William Hays, dar acolo fusese un discurs, grav și demonstrativ, silabisit în așa fel încît toată lumea să constate perfecțiunea sincronizării. „Cîntărețul de jazz” vorbise, însă, pe neașteptate, ca în viață, dînd iluzia realității. Harry Warner a avut inteligența ca nu numai să accepte inițiativa lui Jolson, ci să mai și comande, imediat, încă două-trei asemenea intervenții. „Dacă am succes ne mutăm de aici, mamă!” — rostea afectuos și — de ce să n-o recunoaștem? — afectat, Jolson, în timp ce actrița riposta neîncrezătoare: „Nu!” „Bada!” — o încredința cîntărețul. „Vom locui în Bronx! Acolo sînt peluze și vom avea o droaie de prieteni...”

Replici ca acestea erau departe de a avea o deosebită funcție dramatică, eventuala lor lipsă ar fi trecut neobservată, ele nu dezvoltau situații, nu dezvăluiau intenții nemărturisite, erau, de fapt, simple tranziții de la un număr muzical la altul, dar *păreau spontane* (uneori chiar erau!) și asta reprezenta ceva cu totul nou și promițător, încă o virtualitate a sistemului „Vitaphone”. Celelalte utilizări ale sistemului creaseră ambianțe sau momente de operetă; cuvîntul, dialogul recreau realitatea, dădeau publicului sentimentul că, nevăzut, trage cu urechea la conversația din casă.

Ulterior, în cursul exploatării filmului, majoritatea sălilor cinematografice „Warner“, care nu posedau, încă, echipamentul „Vitaphone“, au prezentat *Cîntărețul de jazz* acompaniat de discuri fonografice obișnuite, cu vocea lui Al Jolson, dar nu și cu părțile sincere ale dialogului. Prezentat în versiunea aceasta, filmul a înregistrat încasări modeste*. Frații Warner au tras concluziile cele mai ferme din această lecție. Ceea ce făcuse din *Cîntărețul de jazz* un eveniment al anului nu era nici vocea lui Al Jolson, nici muzica lui Lou Silver, ci iluzia cuvîntului rostit în mod spontan. Publicul își descoperise, dintr-o dată, dorința de a auzi personaje vorbind pe ecran ca niște oameni obișnuți. Drumul filmului „sută la sută vorbitor“ era deschis!

Fenomenul a fost constatat chiar la premiera din istorica noapte de 6 octombrie 1927, pe imensul ecran al sălii „Warner“ din New York. În timp ce mii de admiratori rămași fără bilete presau cordoanele de polițiști, procesiunea celebrităților nu mai contenea. Personalitățile culturale și vedetele Hollywoodului care țineră să fie prezente la eveniment rosteau în lumina proiectoarelor declarații la microfon sau schimbau replici vesele cu mulțimea. Printre ultimii și-a făcut apariția și Al Jolson, la brațul unei fermecătoare tinere necunoscute, o fată de 18 ani al cărei nume avea să devină, curînd, capul de afiș al *musicalurilor* Warner: Ruby Keeler. Instalat în loja orchestrei, Jolson a fost nervos și îngîndurat tot timpul proiecției — își amintește fratele său, Harry. Niciodată pînă atunci nu avusese posibilitatea să stea în rînd cu publicul, să se vadă și să se audă jucînd. „Cînd vocea i-a răsunit de pe ecran, în sală au

* La București, unde filmul a fost prezentat în primăvara anului 1929, distribuitorii au folosit un alt experiment: versiunea mută a fost dublată vocal de către tenorul Arnaldo Georgievski de la Opera Română, fără a stîrni totuși vreun ecou deosebit. Versiunea „Vitaphone“ avea să fie prezentată abia în 1930, ținînd afișul doar două săptămîni.

izbucnit aplauzele. Iar cînd filmul s-a sfîrșit, toată lumea avea ochii în lacrimi. Al era profund tulburat, se emoționa ușor. Iar filmele vorbite veniseră ca să rămînă...”

Societatea Warner cîștigase partida, falimentul fusese evitat! Proiecția se încheia triumfal cu ovații și zîmbete. În vesela învîlmășeală a sărbătorii nici nu s-a observat că cineva lipsea! Primul dintre cei care ar fi meritat cu adevărat felicitările, cel care sfidase deviza casei: „Cînd auzi de film sonor fugi cît te țin picioarele“ și crezuse în perspectiva logodnei dintre imagine și sunet, cel care obținuse cu greu adeziunea fraților săi — Sam Warner — nu mai era printre cei vii. Sfîrșise, măcinat de o boală fără cruțare, cu numai 24 de ore înaintea premierei de la „Teatrul Warner“...

RĂZBOIUL BREVETELOR

Dacă avalanșa spectatrilor doritori să vadă și să revadă *Cîntărețul de jazz* nu mai contenea, părerile criticilor erau cu totul împărțite. În controversă fuseseră antrenati, de pildă, și doi scriitori de frunte: Aldous Huxley și Robert L. Sherwood. Huxley, care tocmai publicase în Anglia celebrul său roman *Contrapunct*, nu-și precupețea invectivele: „Cîntecul din final — aprecia el — este cea mai vulgară melodie pe care am avut prilejul s-o ascult. În timp ce difuzorul răspîndea acele cuvinte șterse, acca melodie unsuroasă, îmi simțeam pielea de găină. Mi-era rușine că am ajuns să ascult asemenea lucruri, mi-era rușine că sînt membru al speciei căreia asemenea orori îi erau adresate...” Spre deosebire de retorica minie a rafinatului scriitor britanic, intervenția autorului *Pădurii împietrite* era incomparabil mai ponderată, mai echilibrată și — așa cum ne apare azi — mai pătrunzătoare: „Nu mai există nici o îndoială că sistemul «Vitaphone» se justifică prin Cîntărețul de jazz. El dovedește chiar, mai mult decît atît, că filmele vorbitoare sînt nu numai posibile, ci, aproape, fapt împlinit. Jazz Singer nu-i o capodoperă, iar Jolson, ca actor, e cel

mult corect. Dar când începe să cînte aș schimba orice lacrimă de glicerină a Normei Talmadge pentru o clipă de cîntec cabotin al lui Jolson. Și, cu cît e mai cabotin, cu atît îmi place mai mult...

În umbra acestei „gilcevi a înțelepților“, „Warner-Bros“ înregistra febril recorduri de încasări. Fiecare al treilea film al societății unanim disprețuite pînă mai ieri era „sută la sută vorbitor, cîntat și dansat“. E adevărat și că secvențele, cu cît erau mai volubile, cu atît păreau mai bizare. În următorul „eveniment Warner“, filmul cu gangsteri *Luminile New Yorkului* (1928), un personaj începea să-și debiteze replica de la un capăt al încăperii, o întrerupea pentru a traversa odaia și își relua gîndul numai ajuns la celălalt capăt, în preajma microfonului. Într-o altă secvență memorabilă, gangsterii se îngheșuiau pe marginea unei sofale, aplecați spre biroul „boss-ului“, chircit la rîndu-i în direcția unui vas așezat pe masă, care n-avea nici o altă funcție în scenă decît aceea, din păcate prea vizibilă, de a disimula microfonul. Mai rău era că dialogul însuși devenea ridicol din cauza eforturilor actorilor de a reproduce argoul interlop cu dicțiunea precisă și studiată cu care-i deprinseseră profesorii de specialitate.

Căci, pe neprevăzute, la Hollywood se răspîdiseră școlile de tehnică vocală. Producătorii avertizaseră că nu mai angajează actori fără experiență de teatru, patronii de la „Paramount“ trecuseră chiar la testarea vocală a angajaților lor și, înspăimîntate, starurile și-au cumpărat „ghiozdane“ și s-au dus la „școală“. Colleen Moore, vedeta de odinioară, a evocat savuros această experiență într-un interviu pe care i l-a acordat realizatorului britanic Kevin Brownlow, în 1975, pentru serialul TV *Hollywood*:

„M-am dus la o profesoară celebră, pentru o primă lecție de vorbire. Nu dădeai doi bani pe mine așa cum eram, îmbrăcată într-o rochiță simplă și cu pantofi fără toc. Eram foarte tînără, nefardată... Am sunat la ușă și profesoara m-a măsurat din cap pînă-n picioare! Apoi m-a

întrebat: «Dumneata ești Colleen Moore?» Intimidată, am răspuns: «Da, doamnă!» Ea, uluită, și-a continuat chestionarul: «Adevărat că ești plătită cu zece mii de dolari pe săptămînă?» Am intervenit ferm: «Nu, doamnă!» și s-a mai liniștit. Iar eu am putut să adaug: «Primesc 12.500!!!» Apoi am luat loc și a început lecția propriu-zisă. «Pentru început o să înveți să pronunți MAMĂ.» Și am început: «ma-mă, ma-mă!» Și asta timp de o oră. Când m-am înapoiat la studio, unul din cei 26 de șefi ai mei, drăgălașul domn Finkelstein, cu care mă înțelegeam cel mai bine, m-a întrebat: «Draga mea, ce te-au învățat?». «Să spun mamă!» — i-am răspuns. Iar el a continuat, în derută: «Și pentru asta ai plătit o sută de dolari ora?» Am fost nevoită să admit că așa stăteau lucrurile. A doua zi m-am prezentat, din nou, la lecție, și timp de o oră profesoara mea mi-a explicat cum se spune «tată»! Iar la intrarea în studio m-am întîlnit, din nou, cu drăguțul domn Finkelstein care mă aștepta să mă întrebe ce mai învățasem. «Tată»! — am răspuns lapidar. «Fai de mine — s-a vîlțat șeful meu. O sută de dolari, mamă; altă sută tată! Pînă înfeți tot focabularul, ai să ne ruinezi...»

Decît să se ruineze, patronii studiourilor hollywoodiene au preferat să scoată din circulație vedetele a căror reciclare ridica probleme mai dificile. Contractul Polei Negri expira în 1928. N-a mai fost reînnoit, din pricina accentului ei străin, și frumoasa actriță a trebuit să se resemneze, încercînd o nouă carieră în Germania. Emil Jannings nici n-a mai dat proba de voce; știa dinainte la ce se poate aștepta; handicapată de accentul ei maghiar, Vilma Banky a renunțat la cinema. Pînă și Garbo a tremurat din pricina accentului ei suedez! M.G.M. a aminat doi ani debutul „Divinei“ în

filmul sonor, continuând s-o distribuie în producții mute. Și când a sosit scadența, când nici o aminare nu mai era posibilă, fiindcă filme mute nu se mai produceau în America, Garbo s-a aruncat în „groapa cu lei“, sfidând microfoanele în *Anna Christie* (1932) și... a învins.

De fapt, filmul sonor ridică în fața profesioniștilor trei categorii de probleme distincte: artistice, tehnice și comerciale. Noul mijloc de expresie modifica fundamental funcția montajului, deplasând centrul de greutate al filmului de la noțiunea de *plan* la cea de *secvență*. Constrinși de procedeele încă rudimentare ale înregistrării sunetului, cineaștii abandonau clasicul „efect de ruptură“ al limbajului griffithian, dădeau uitării lecția „legăturii-șoc“ eisensteinienne, îndreptându-și eforturile în direcția opusă, spre continuitate. Cuvântul rostit domina platoul, producătorii recrutau tot ceea ce era verificat ca rentabil în imperiul cuvântului: piesele de pe Broadway, regizorii consacrați, spectacolele din topul *box-office*-ului, actorii de renume ai scenelor newyorkeze. Cinematograful, pe care David W. Griffith îl smulsese, cu prețul atitor eforturi, de sub tutela scenei, apropiindu-l de roman, se reîntorcea, umilit, la dependența de teatru. „*Fără mișcare nu există cinematograful* — decreta Mack Sennett. *Poate numai fotografie care vorbește!*...“

Redusă la limită de dificultățile tehnice, inventivitatea regizorilor se epuiza în lupta cu rezistența inginerilor de sunet. Tehnicienii acestuia guvernau despotice pe platouri. Cum cei cîțiva specialiști de la radio fuseseră angajați încă la început, acum se bucurau de căutare radiotelegrafistii de pe navele maritime, care habar n-aveau ce înseamnă spectacol sau dialog. „Sunetiști“ erau greu de găsit și nimeni nu mai îndrăznea să le discute competența. Așa încît regizori, operatori și actori erau conduși de la pupitrul de comandă, în prea multe cazuri, de către niște diletanți! Oricît de pasionant ar fi fost jocul disimulării microfoanelor, strînsa de-

pendență de acestea — cordon ombilical cu nepuțință de tăiat — stăvilea elanul creator. Dar producțiile Warner își continuau marșul irezistibil. După genul „gangster“, firma investiga posibilitatea aplicării efectelor sonore în „policier“, cu filmul *Teroarea* și revenea, bine inspirată, la musical, cu *The Singing Fool*, al cărui *box-office* n-avea să mai fie depășit decît abia peste un deceniu, de *Pe aripile vîntului*. În 1928, frații Warner care, cu numai cîteva luni înainte, erau socotiți în preajma falimentului, realizau, sub privirile scăpărînd de invidie ale businessmenilor cinematografului, un beneficiu-record de 56 milioane de dolari.

Un vînt de nebunie sufla peste cetatea filmului american. După clipele de ezitare ale începutului, patronii studiourilor se precipitară pe urmele redutabilului lor concurent. Primul a făcut-o vicleanul William Fox. În partida care se desfășura, el deținea cîteva „atuuri“ importante: exclusivitatea sistemului Tri-Ergon și licența procedurii lui de Forest. Ambele au fost materializate în primul sistem de sunet înregistrat direct pe peliculă: „Movietone“. Numai că Fox n-a utilizat sunetul nici pentru filmul muzical, nici pentru cel vorbitor (*talkie*); el a găsit o soluție mai originală și mai productivă! A creat o variantă sonoră a jurnalului de actualități săptămînal pe care-l producea. Reporterii acestuia au început să folosească, pe lîngă aparatul de filmat, și microfonul, smulgînd declarații personalităților de prim-plan. Benito Mussolini, „ducele“ fasciilor italiene, vădit flatat de atenția pe care i-o acordase cinematograful sonor, a adresat o adevărată declarație de dragoste națiunii americane, însoțind-o cu un șuvoi de banalități retorice care nici nu solicita o fidelitate tehnică ieșită din comun. Publicul cinematografului „Roxy“ din New York l-a ovaționat pe eroul aerului, pilotul Lindbergh, cînd acesta s-a apropiat de microfon. Firește că nu s-a mai înțeles ce spunea, dar oricum înregistrarea nu

era prea inteligibilă. Adevărul este că William Fox lansa pe piață producții sonore de joasă calitate tehnică, servindu-se de instalații ieftine și rudimentare. Grosul investițiilor — două sute milioane de dolari! — și-l dirijase spre înzestrarea circuitului său de săli cu echipament „Movietone“. Cât despre public, el se lăsa pradă iluziei că cinematograful sonor ar însemna zgomot și, spre disperarea criticilor lucizi, dădea năvală în sălile „Fox“. „*Warnerii făcuseră filme, Fox crea piața!*“ — rezumă situația istoricul francez Maurice Bardèche.

Curînd, pînă și fotogenicul și popularul leu al casei „Metro“ era solicitat să-și înregistreze răgetul. Pentru a i-l obține, inginerul Douglas Shearer (fratele Normei, vedeta și soția producătorului Irving Thalberg) se adresa unui laborator de radio din New Jersey. Între timp, cumnatul său, dinamicul boss al lui „Metro“, dădea interviuri entuziaste despre noile platouri ultraperfecționate ale societății sale. Deși, în realitate, abia în construcție, în ele se investiseră, într-adevăr, sume fantastice. Numai porțile de oțel ale noului platou cîntăreau două tone! Dar cine se mai uita la bani? Toate casele cinematografice mizau, nebunește, pe filmul sonor, încercînd să mai recupereze ceva din timpul pierdut.

Procedeele tehnice proliferau și ele. *Vitaphone*-ului (cu imprimarea sunetului pe discuri metalice) îi urmaseră o puzderie de alte sisteme, bazate pe înregistrarea undelor sonore direct pe peliculă, ca *Movietone*, *Vocafilm*, *Bristophone*, *Remaphone*, *Cinephone* și alte peste două sute de tipuri de „phone“-uri. Ziarele corporative fuseseră invadate de anunțuri publicitare care lăudau, la concurență, avantajele diferitelor tipuri de sonorizare pe discuri, cilindri sau peliculă. „*Chiar dacă Warnerii dețin în prezent supremația, sistemul „Vitaphone“ nu poate rezista, fiind greșit în principiu...*“ — diagnostica, încă în 1929, un observator perspicace. Dezavantajele sistemului fuseseră, de altfel, evidente

încă de la început. Într-o singură seară, la „*Warner Theater*“, operatorul fusese nevoit să schimbe, rînd pe rînd, 15 discuri!

De dorit lăsau și celelalte procedee, chiar cele cu sunetul înregistrat pe peliculă. Un studiu publicat în „*Almanahul radio*“ 1931 (apărut la București) sub titlul *Starea actuală a filmului sonor* ni se pare edificator în ceea ce privește neajunsurile tehnicii timpului: „*Unele efecte, cum ar fi cele de rîs sau de plîns, graiurile animalelor și alte zgomote ale naturii sînt exploatare în mod excesiv și întreținute timp de cîteva minute. În schimb, alte zgomote uzuale ca cele cauzate de mersul persoanelor, deplasarea scaunelor, deschisul și închisul ușilor, zăngănitul vaselor, tropotul cailor, zgomotul motoarelor de automobil etc., care dau adevăratul puls al vieții, nici nu-s totdeauna înregistrate, ca și cum ar fi lipsite de însemnătate. În filmul sonor, vorba e greu de deslușit, fiind de altfel limitată la strictul necesar. O convorbire continuă este relativ rară. Frazele apar la intervale rare și au, mai mult, caracter de aforisme. Se vorbește mai mult cu mîinile și cu alte mijloace mimice decît cu gura. Pe alocuri apar unele tonuri care sînt departe de a avea un efect estetic (s.n.). În special, tonurile inferioare nazale sînt caracteristice filmului sonor [...]. În cazul muzicii vocale, această lacună e mult mai puțin resimțită. Cîntările în solo se bucură, în general, de o bună reproducere și pot face uncori chiar impresie deosebită. (Ceea ce și explică, parțial, «boom»-ul filmului muzical, n.n.). Corurile, în schimb, sînt foarte nedeslușite. Muzica instrumentală a filmului sonor se prezintă bine, în special muzica de jazz de care se face de altfel și abuz. În acest din urmă caz, efectele sonore pot fi mai grosolane, elementul esențial rămînînd ritmul care este destul de bine redat [...]. Totuși, dacă se întîmplă ca în aceeași sală, fie între pauze, fie la sfîrșitul reprezentației, să apară orchestra, cultivată și vie, ne putem da seama cît îi mai lipsește orchestrei din filmul*

onor, efectul desăvârșit...

Asemenea fisuri în procedeele de înregistrare sonoră favorizau concurența — împinsă pînă la un adevărat război — între brevete, în genul a-
celeia de la începutul secolului, dintre Thomas Edison și „independenți”. Violența era mai mică, nu se mai recurgea la arme de foc; miza, însă, era incontestabil mai mare: monopolul asupra echipamentului tehnic în zeci de mii de săli de pe tot întinsul planetei. O statistică, fie și sumară, devine edificatoare pentru dimensiunea *business*-ului: dacă, în 1927, în Statele Unite erau doar 20 de săli echipate cu diferite sisteme sonore, în 1929 numărul lor crescuse la opt sute, iar în 1930, la opt mii!

Spaima pătrundea și în rîndul vedetelor, a căror fotogenie se dovedea incapabilă, în noile condiții, să le mai asigure supremația. O simplă stridentă în voce altera grația primadonei; o notă efeminată în glas submina imaginea prototipului viril. Cît despre vedetele „din import”, acestea se vedeau confruntate, în plus, și cu seriosul handicap al accentului străin.

În colecția de documente rămase de la Aristide Demetriade am găsit o scrisoare în care marele actor român Al. Mihalescu, care a izbutit o frumoasă carieră cinematografică și teatrală în Franța, i se plîngea, la 30 noiembrie 1929:

„Accentul!... Ooo! Cîte piedici am avut și am din cauza lui. Și doar l-am lucrat, nu glumă. Zilele trecute am fost convocat pentru film vorbitor. Directorul mă văzuse și îi plăcuse capul meu în film. Dar, cu regret, a trebuit să renunț la mine. Din cauză că am accent, și în film vorbitor... De altfel — file-ar (sic!) descoperirile ale dracului americanilor — ni se cere să vorbim limbi străine pentru diferitele versiuni: germană, engleză mai ales etc. Noroc că o îmbîrlig nemțește, italianește și un pic englezește. Într-un film, mi s-a cerut, chiar, românește. Eeei... zic... aici și 'njurături dacă poștiți, și fără accent!...”

În condițiile complicatei tehnici a sunetului, arbitrariul și tirania producătorilor deveneau, practic, nelimitate. Joseph Mankiewicz, mai tirziu celebrul autor al filmelor *Totul despre Eva* și *Contesa desculță*, subtil cunoscător al vieții hollywoodiene, istorisea o anecdotă plină de savoare și semnificație cu privire la această zbuciumată perioadă:

„La apariția sonorului, producătorii i-au convocat, întîi, pe actori: «Trebuie să învățați să jucați ca la teatru!» — i-au povățuit, pentru ca apoi să-i strîngă și pe regizori: «De azi înainte, gata cu improvizația! Aveți nevoie de un scenariu-beton, va trebui să istorisiți, coerent, o poveste, trebuie să știți, în consecință, exact, ce aveți de făcut în fiecare clipă!» I-au adunat, apoi, și pe scriitori: «S-a terminat cu titlurile! Deveniți autori dramatici, învățați să scrieți scene, să conturați personaje... Dacă voi, cei care ați fost staruri celebre, mari regizori, scriitori iscusiți, nu reușiți să puneți stăpînire pe tehnica cea nouă, sînteți sfîrșiți...» Au dispărut, într-adevăr, mari staruri ca Pola Negri, mari regizori ca Fred Niblo, mari redactori de titluri. Numai ei, producătorii, n-au pierdut un singur om! Ei s-au adaptat, cu toții, admirabil...”

Producătorilor le-a fost mai ușor! Rolul lor era, doar, să arunce capital pe masa de joc a industriei cinematografice. S-a estimat că, numai în iulie 1929, patronii Hollywoodului investiseră 50 de milioane de dolari în instalațiile sonore ale studiourilor, deși era nevoie de cel puțin un deceniu pentru ca acest capital să fructifice. Criza bîntuia, cu furie, în toate domeniile economiei americane, dar dinamicii businessmenilor ai filmului păreau că nici nu se sinchisesc de ea. „*Timpurile s-au schimbat!* — proclama Jesse L. Lasky. *Filmul vorbitor va cuceri lumea!*” Iar un alt om de afaceri mărturisea ziaristului francez Al. Arnoux: „*Nu ezit să-mi angajez întreg capitalul în filmul sonor [...] Cînd ai dăruit unui copil o păpușă care îngîină — fie și peltic! — «tată» și «mamă», el nu mai vrea altceva...*”

„Condotierii“ Hollywoodului atacau, dezlănțuiți, lăsind în urmă cariere zdrobite. Gagmenii și redactorii de subtitluri erau alungați fără menajamente. Pentru că tehnica nu mai permitea decât discuții intime între doi-trei interlocutori înghesuți în jurul aceleiași microfon, armatele de rezervă ale figurației nu mai găseau angajamente. Noile instalații electrice pretindeau un personal mai redus; electricienii se treziseră pe drumuri. Din cei 22 000 de muzicanți, acompaniatorii de pian mai ieri ai proiecțiilor, doar 4 000 mai rezistau în săli. În schimb, erau ademeniți pe platouri cei mai valoroși instrumentiști ai Americii, cum ne-o relatea, cu sarcasm, scriitorul german Emil Ludwig: *„Hollywoodul e pardosit cu cadavre de artiști căzuți nu pe cîmpul de onoare, pentru o cauză mare, ci pur și simplu fiindcă și-au trădat arta. După ce s-au vîndut studiourilor, compozitori înzestrați nu mai produc decât muzica cea mai banală și efemeră [...] Violoniști eminenți, altădată interpreți renumiți, cîntă acum cea mai infamă muzică de film, fiindcă li s-a oferit, în schimb, terasa unei vile în stil maur cu piscină...“*

Dar, dincolo de acest tumult, pe fundalul strigătelor de triumf ale vremelnicilor învingători și al vaietului învinșilor, dincolo de sinucideri, de panică și de șansele momentului, cei care știau să vadă înregistrau o modificare cu implicații structurale: în imperiul cinematografic pătrundeau, implacabil, „cuiasatele“ Marii Finanțe, purtînd pe catarg pavilioanele lui Morgan și Rockefeller. *„Cele două procedee sonore importante ale anului 1930, „Western Electric“ și „R.C.A.“ erau filiale ale sucursalelor Morgan și Rockefeller — observă istoricul american Gerald Mast. Studiourile se îndatorau aceluiași bănci pentru a obține banii cu care băncile aveau să dezvolte sistemele. Interrelația dintre filme și marca finanță va continua în tot cursul următorilor patruzeci de ani...“*

NOSTALGIE SAU
REALISM LUCID? În timp ce reacția în
lanț a cinematografului
vorbitor lua amploare,

controversele teoretice încă mai continuau! Thomas Alva Edison pronostica imperturbabil: *„Fără mari îmbunătățiri, publicul va sfîrși prin a se plictisi de filmele sonore...“*, iar din Europa, Louis Lumière îi întărea profeția: *„Filmele vorbitoare sînt, firește, ceva nou ca intenție, dar n-ai crede să rămîna mult timp la modă...“* „Cel mai frumos lucru în legătură cu filmul de pînă acum era că-și ținea gura!“ — conchidea Bernard Shaw, cu proverbialul său umor. Chaplin se pronunța și el, cu vehemență, împotriva cuvîntului, fiindcă acesta altera specificul filmic: pantomima; și la unison cu el păreau să fie majoritatea măestrilor creației cinematografice din toată lumea. Totuși, cotidianul bucureștean „Rampa“ reproducea, la 15 decembrie 1929, răspunsul dat de către Serghei Eisenstein unui ziarist parizian: *„Dacă mă voi folosi de filmul vorbitor? Fără îndoială! Pot paria că în șase luni nu va mai fi loc pentru un singur film mut în arta cinematografică și că regizorii demni de acest nume vor fi degajat tehnica sonorului și vorbitorului de toate impuritățile care tulbură, astăzi, filmele fono-vizuale [...] Cred în filmul sonor, cred în atmosfera creată de zgomote, de sunete, de voci, de muzică, de onomatopee. Cred în cîteva fraze scurte și pline de un sens profund și secret, limpede ca flacăra unui șrapnel. Dar în cuvinte revelatoare cred, nu în pălăvrăgești!...“*

Eisenstein, autor al manifestului „Contrapunctul sonor“, lansat cu numai doi ani în urmă, pune, astfel, degetul pe rană: ceea ce rămînea de făcut era „degajarea tehnicii de impurități“, îndatorire ce revenea, în mod inevitabil, oamenilor de artă. Profesioniștii științelor își făcuseră datoria cu prisosință; era, acum, rîndul creatorilor pe filme să investigheze cîmpul posibilităților abia apărute. Nostalgia avea, desigur, farmecul ei, dar rămînea ineficace în fața cursului impetuos al evenimentelor. Dacă producătorii nu se gîndeau

decît la profituri, oamenilor de artă le revenea misiunea de a ridica cinematograful vorbitor de la starea sa de jucărie la aceea de mijloc de expresie. „*Ce perspective fascinante ne oferă montajul!*“ — se extazia, la Moscova, regizorul Serghei Vasiliev, viitorul coautor al lui *Ceapacov*. „*Cît de pasionantă, numai, selecția ambianței sonore! Realizatorul ar putea deveni un adevărat compozitor al filmului în sensul strict al termenului...*“

Era inevitabil ca unda luminoasă să redobîndească suplețea celei sonore, iar cineastul să izbutească în efortul său de a crea o dublă partitură: atît pentru ochi, cît și pentru auz. E paradoxal, dar semnalul acestui salt în necunoscut a fost lansat de... șoricelul Mickey! Personajul care avea să fascineze copilăria atîtor generații tocmai își făcuse apariția de sub penelul unui desenator aproape anonim: Walt Disney. Înfiripat din cîteva inteligente trăsături de condei, din cîteva racorduri grafice și sonore, șoricelul năzdrăvan își dezvoltă piruetele în ambianța unei coloane sonore de inepuizabilă inventivitate. Ceea ce constituise pînă atunci imperfecțiunea filmelor sonore, lipsa acută de gradare a zgomotelor („*un cavaler rătăcitor într-o armură răsuna ca o oțelărie, o simplă cină în familie te ducea cu gîndul la ora de vîrf dintr-un restaurant populat, iar clipocitul apei turnate în pahar aducea cu un fel de gamă suind pe clavier pînă la do de sus...*“ — scria, în memoriile sale, Chaplin) devenea, în lumea desenului animat, printre pianele hohotind cu gura pînă la urechi și șoricei dănțuind îndrăcit, stilizare și gust al absurdului.

Sub elocventul titlu *Un revoluționar*, Al. Calistrat, criticul cinematografic al revistei bucureștene „*Facla*“, scria pe atunci: „*Mickey a avut premegători în literatură: André Breton în Franța și Urmuz la noi n-au făcut decît să speculeze asupra soluțiilor neașteptate... Generațiile viitoare, în al căror fond aperceptiv giumbușlucurile lui Mickey își vor afla locul lor, vor da adevărate roade. Mickey e abia sămînța...*“

Produs al unei duble parodii, grafice și sonore, al unei îndoite deformări, vizuale și sonore, țîșnind direct din muzica organic integrată peliculei, Mickey cîștiga cel mai dificil rămășag, reunind, în aplauze unanime, blazatul public al avangardelor și țîncii abia aduși în sălile de proiecție, obstinații susținători ai Marelui Mut și admiratorii noutății zgomotoase.

Treptat, chiar și în unele producții primitive ale filmului jucat de actori încep a se manifesta veleități de investigare a posibilităților expresive ascunse în aliajul sunet-imagine. În *Luminile New Yorkului* secvența de deschidere a filmului era un plan general al aglomerării citadine, amplificat de un „cocktail“ excitant al sunetelor orașului. Scena în care gangsterii ucid un polițist era concepută spectaculos, ca proiecția unei uriașe umbre pe zid, urmate de zgomotul împușcăturii, un strident șuiert de fluier, un strigăt și un motor de automobil ambreiat. Într-un „musical“ ca *The Broadway Melody*, suspinele actriței Bessie Love erau prelungite, într-o secvență, pînă după *fond*. În *Lupul din Wall-Street*, oscilarea unei uși batante lăsa să se „audă“ vuietul unei gloate care lua cu asalt clădirea. În alt film din această perioadă, *Spectrul verde*, efectele de groază sălășluiau tocmai în modul de utilizare a sunetului. „*Închipuiți-vă o fantomă cu un picior de lemn*“ — ne evocă momentul scriitorul Haralamb Zincă. *Se desprindea din bezna unui castel pentru a urca o scară. N-o vedeai — cum să vezi o fantomă? —, dar tu, cel din sală, ca și tinăra locatară a castelului, îi auzcai călcătura piciorului de lemn pe fiecare treaptă. Bocănitul înspăimîntător venea de departe, urca o scară în spirală, apropiindu-se primejdios de... dormitorul castelanei...*“

Relieful sonor al pașilor pe treptele unei scări putea furniza, însă, și materialul unui gag de efect. În filmul *Nu sîntem obișnuiți* (regizat în 1929 de Lewis Forster, primul scurt-metraj sonor al lui Stanley Laurel și Oliver Hardy) Stan trebuia să alunece rostogolindu-se pe trepte.

Gagul ar fi fost de duzină, dacă sunetul nu i-ar fi dat o nouă dimensiune: Stan apărea la capătul de sus al treptelor, se împiedica, își pierdea echilibrul, îngrozit, și dispărea din câmpul aparatului de filmat în timp ce acesta continua să vizeze extremitatea scării. În locul gol apărea, după un timp, Bran, care urmărea, cu vădită spaimă, ceea ce se întâmpla jos. Și, în acest timp, acțiunea nevăzută de spectator continua prin zgomotul rostogolirii, culminând cu o bufnitură răsunătoare. Laurel, care-și atribuie paternitatea gagului, a explicat mai târziu: „*Îmi dădeam seama că rostogolirea cuiva pe trepte nu e cîtuși de puțin comică, mai curînd ar stîrni compătimirea. Am socotit deci că se poate obține efectul comic... evitînd priveriștea durerii fizice, păstrînd obiectivul aparatului de filmat asupra capătului gol al scării. Zgomotul căderii provoca un efect imaginativ cvasivizual asupra publicului, devenind prin aceasta cu atît mai comic.*”

În schimb, King Vidor se amuza descoperind, în primul său „musical”, *Hallelujah*, că sonorul putea pune în valoare și... liniștea! Abia întors din Europa, Vidor se trezise în tumultul revoluției tehnice, întrebînd candid: „*De ce ne-om fi apucînd de altceva, de vreme ce abia învățasem să facem filme ca lumea?*” Dar, cum toată lumea se apucase de „altceva”, a cedat și el! Către finalul unui film în care interpreții cîntaseră aproape fără întrerupere, Vidor a filmat doi actori urmărindu-se într-o mlaștină, preț de aproape o bobină, în cea mai adîncă tăcere. Pe coloana sonoră nu înregistrase mai nimic: numai cîte un trosnet de crengi, un susur de apă și, la un moment dat, din ce în ce mai distinct, gîfîitul celui urmărit. În *Hallelujah*, liniștea dobîndea valoare emoțională. Opusă zgomotului, putea fi auzită! Dar „culmea” experimentului avea s-o înregistreze „sonorul” cu neastîmpăratul și paradoxalul cineast Walter Ruttmann. Producția sa, *Weekend*, evocînd un pașnic sfîrșit de săptămîină, era compusă exclusiv din zgomotele unei excursii. Polemic, regizorul propunea pu-

blicului un film... fără imagine. De fapt, Ruttmann se întorcea la radiofonie.

Procedeele, altminteri simple, demonstau năzuința de a sugera vizualul prin auditiv și auditivul prin vizual, de a folosi contrapunctul în dublă partitură, pentru văz și auz, modalitate pe care, încă doi ani mai înainte, o predicau, în celebrul lor manifest, Eisenstein, Pudovkin și Aleksandrov.

Liniște și sunet... sunet și imagine... Legile acestor alternanțe, regulile armoniei lor păreau încă obscure, dar, dincolo de inerentele bijbiieli și eșecuri, se zămislea, sub ochii fascinați ai contemporanilor, un nou limbaj al cinematografului...

II

PATIMILE IOANEI D'ARC (*La passion de Jeanne d'Arc*) de CARL DREYER (1889—1968)

Franța, 1928. *Scenariul*: Carl Dreyer și Joseph Delteil. *Imaginea*: Rudolph Mathé. *Decorurile*: Hermann Warm și Jean Hugo. *Costumele*: Valentine Hugo. *Distribuția*: Renée Falconetti (Ioana), Eugène Sylvain (Cauchon), Maurice Schutz (Nicolas), Antonin Artaud (Massieu), Alexandru Mihalescu (*abatele*), Michel Simon (Jean Lemaitre), Jean Aymé (*un judecător*), Robert Narlay (Warwick).

Vuietul metropolei, desăvârșirea arhitecturii și patina legendelor nu-l intimidaseră pe Care Dreyer atunci când, în 1926, descindea la Paris. Cu toată strălucirea „Orașului-lumină”, realizatorul danez n-avea cum să încerce vreun complex de inferioritate pe plan profesional. Deși sosea dintr-o țară a cărei populație n-o egala numeric nici măcar pe cea a Parisului, el reprezenta o cinematografie care-și câștigase consacrarea internațională. Nume ca Vigo Larsen, Valdemar Psilander, Urban Gad dobândiseră faimă pe ecranele internaționale, iar cu celebra Asta Nielsen pătrundea în istoria filmului cea dintâi vedetă de renume mondial. Prin 1914, genul de „femeie fatală” era atît de caracteristic danez încît americana Theodora Goodman socotise oportun să-și „amelioreze” genealogia luîndu-și un pseudonim cu rezonanță nordică: Theda Bara!

E adevărat că, atunci când, imediat după război, își dobîndise Dreyer „epoletii” de regizor, era de aur a filmului danez parea epuizată, profesioniștii care-i creaseră faima se împrăștiaseră. Dar, deși suporta greu puternica presiune a concurenței americane și germane, „Ursul alb” — emblema casei „Nordisk” — încă se mai bucura de credit. Cît despre Dreyer, abia trecut de 30 de ani, devenise el însuși un cineast de

talie internațională. Lucrase nu numai în Danemarca, ci și în Suedia, Norvegia și Germania, realizînd — în numai un deceniu — opt lung-metraje.

Și iată-l acum la Paris, oprit pe triumfala Cale a Cîmpiilor Elizee, în fața unei superbe fațade de cinematograf. Dreyer știa că aici se consumase, cu aproape un an în urmă, premiera filmului său *Stăpînul casei*... sau, poate, mai propriu spus, scandalul prilejuit de premiera filmului său. Căci — și Dreyer zîmbește nu fără oarecare mîndrie! — pelicula sa întăritase în asemenea măsură publicul încît, în vacarmul huiduielilor, proiecția fusese întreruptă. Era și de așteptat! *Stăpînul casei* arăta mult prea tradițional pentru un public pervertit de „îndrănelile” facile ale avangardei pariziene. Cineastul nu-și regreta, de altfel, insuccesul. Căutările avangardei le considera gratuite și formale. „Nu poți oferi spectatorilor pietre în loc de pîine! — scria el, plastic, într-o corespondență expediată unei reviste daneze. *Ca urmare, acum se revine la efortul de a se exprima sentimentul uman.*”

Sentimentul — „pîinea spectacolului”, căreia virtuozitatea înghețată nu i se poate substitui —, iată profesiunea de credință a lui Dreyer și explicația eșecului său în fața „elitelor” cinefile de pe Champs-Élysées. Ce-ar fi putut să le comunice devotaților jocului pur de imagini o dramă cinematografică ce îndrăznea să fie nu numai coerentă, ci și moralizatoare? Subintitulată, cu conformism aproape provocator, „Cinstește-o pe femeia ta”, dezvolta o intrigă domestică, urmărind declinul unui cap de familie care-și tiraniza consoarta, copiii, pînă și canarul. Dar, în acest „film de cameră”, analiza psihologică atingea un grad de subtilitate rar întîlnit. Și, cum snobii prezenți la premieră nu păreau dispuși să examineze pelicula și din acest unghi fusese nevoie de intervenția autoritară a lui Marcel L'Herbier pentru ca proiecția să fie reluată.

Publicul parizian i-a dat, ulterior, dreptate lui L'Herbier, umplînd sălile pînă la refuz! Numele autorului filmului „eșec” ajunsese pe toate buzele și un producător, reprezentant al societății franco-germane „Alianța cinematografică europeană”, îl invitase să lucreze „ceva” la Paris. În așteptarea discuțiilor de afaceri ră-tăcea, acum, pe străzi, cercetînd metropola cu nesățioasă curiozitate de reporter — gazetăria fiindu-i, doar, a doua profesie. Drumurile și curiozitatea îl vor purta și la Billancourt, în vastele studiouri în care Abel Gance turna ambi-tiosul său *Napoleon*.

Abia sosit pe platou, reporterul-cineast simte evenimentul! Poate că tocmai acolo, în gran-diosul decor al Clubului Cordelierilor, se plămă-dește renașterea cinematografului francez... Pe o „colină” care domină o pădure deasă, se află instalat cartierul general al regizorului și al asis-tenților săi; pe alta, cel al lui Napoleon, iar între aceste două puncte de nivel sînt dispuse, ca niște enorme și bizare insecte, camerele de luat vederi. Pansat la frunte și la gît, cu un braț imobilizat — urmare a unei neprevăzute explozii din ajun — Gance împarte, mohorît, indicații pe care cohorta de asistenți se grăbește să le exe-cute. Pe danez îl salută cu politete franceză și-l uită imediat. Dreyer nici nu i-o ia în nume de rău. Acest Bonaparte al studioului are de stă-pinit și dirijat operațiile unei adevărate armate. Entuziasmat de efortul cinematografului francez și de temeritatea regizorului, Dreyer scrie cu înflăcărare: „*Va fi, probabil, nu numai cel mai mare film francez, dar și cel mai mare film al lumii!*...” Îl admiră în modul cel mai sincer și mai impetuos pe Gance, dar nu rivnește la gloria acestuia. El are propriul său drum de creație, izvorît din propriile sale ambiții artistice, din propria sa vocație. Filmul său nu va fi nici epopee amplă, nici divertisment formal și lipsit de emoție. Filmul său trebuie să fie cu totul

altceva!

Dar, pînă una-alta, nici măcar nu știe despre ce va fi vorba în el. Conducătorii „Alianței cine-matografice” i-au sugerat să-l consacre unei femei care să-și fi înscris numele în istoria Franței. Marie Antoinette sau Catherine de Médicis, ceea ce ar fi și mai melodramatic!... sau, de ce nu?, Jeanne d'Arc, al cărei cincuantenar va fi, curînd, sărbătorit! N-are decît să decidă invitatul însuși.

Și, fără să ezite, oaspetele optează pentru tema Fecioarei din Orléans...

DE LA SHAKESPEARE Fata aceasta de 19 ani
LA CARL DREYER!... a subjugat, prin perso-nalitatea ei, o sumedenie

de scriitori, de la Villon la Zola, de la Shake-speare la Schiller. Fapta eroică a obscuri păs-torite care a reușit să-i redea Franței încrederea în puterile ei, pe cînd țara gemea resemnată sub dominația britanică, apariția tinerei țărănci care ar fi auzit „voci divine” poruncindu-i să se ridice în apărarea Franței pentru a izbuti, apoi, să despresoare Orléans și chiar să-l încoroneze pe rege la Reims, a devenit personificarea mitizată a patriotismului popular. Alarmată de populari-tatea pe care o dobîndise țărancă din Domrémy aristocrația a trădat-o englezilor și, în mai 1431 era arsă pe rug la Rouen, ca vrăjitoare, după un simulacru de proces în fața unui tribunal ecle-ziastic. „Vrăjitoarea” avea să fie reabilitată numai după un sfert de veac, prin sentința unei alte curți, convocate, de astă dată, de regele victo-rios al Franței, iar în anul 1920 sentința unui al treilea juriu eclesiastic avea să o „promoveze” în rîndul sfinților (!), ziua execuției sale devenind moment de comemorare națională.

Această reabilitare încununată, după cinci secole, de comedia sanctificării a trezit, între alte reacții, și pe cea a lui George Bernard Shaw.

În epilogul sarcasticei sale piese scrise în 1924, eroina se întreba dacă, din moment ce fusese trecută chiar în rîndul sfinților bisericii, i s-ar permite să și revină la viața care-i fusese atît de dragă. Întrebare la care soborul preoților răspundea într-un glas: „Nu!” Și atunci Ioana lui G. B. Shaw exclamă: „O, Doamne, tu care ai făcut lumea asta atît de frumoasă, spune-mi cînd va fi ea gata să-și accepte sfinții?...” Un alt spirit laic, Anatole France, publica o minutioasă *Viață a Ioanei d'Arc*, în care momentul politic, mentalitatea personajelor istorice și a epocii erau studiate sistematic, demonstrîndu-se că ceea ce părușe supranatural secolului al XV-lea era în realitate privilegiul unui caracter puternic și al unei viziuni politice avansate.

„Fecioara din Orléans și ceea ce a avut mai pasionant în drumul ei către moarte — mărturisoe Dreyer — au început să mă intereseze atunci cînd canonizarea tinerei ciobănițe atrage atenția marelui public, și nu numai a celui francez, asupra evenimentelor în centrul cărora fusese procesul ei. Între altele, piesa ironică a lui Shaw și savantul tratat al lui Anatole France au contribuit la creșterea acestui interes. Cu cît mă familiarizam mai mult cu conținutul istoric, cu atît mi se părea mai important să încerc să creez sub formă cinematografică episoadele principale ale vieții ei...” Să reținem, deci, pentru deplina înțelegere a mobilurilor filmului lui Dreyer, că cineastul însuși își motiva interesul față de personajul Ioanei datorită nu atît apropiatului jubileu al semimileniului evenimentelor din 1431, cît contribuției aduse în studiul și interpretarea acestora de către spirite militant-ateiste ca Shaw și France.

Sarcina pe care și-o asuma Dreyer era însă cu atît mai dificilă cu cît, în abordarea temei, nu putea porni de la nici un precedent cinematografic cît de cît remarcabil. Versiuni pentru ecran ale vieții Ioanei d'Arc fuseseră realizate, ce-i drept, destule. Universalul Méliès crease una încă de pe la 1900, germanul Skladanowsky în 1905, francezul Albert Capellani în 1908, italienii

Caserini și Oxilia în 1909 și, respectiv, 1914. Cu zece ani înainte, un Cecil Blount De Mille, celebru prin fastul coplesitor al supermontărilor sale, lansase și el pe ecrane o Ioană. Probabil că decalajele dintre o viziune — acolo unde ea exista cu adevărat — și alta erau mari, dar ceea ce le unea pe toate era vocația grandorii. Încă la Méliès caracterul de „superproducție” își făcuse apariția: „fresca” sa dura 15 minute — întindere-record pentru anul 1900 — și număra nu mai puțin de cinci sute de figuranți. Șaisprezece ani mai tirziu, recordul era însă bătut de către americanul De Mille care, în a sa *Joan the Woman*, împingea în mijlocul unei mulțimi de mii de figuranți o Ioană permanent aureolată de o lumină supranaturală, pe urmele căreia... înfloreau crinii!

Dreyer își dorea ceva cu totul diferit de o asemenea producție expozitivă și declamatorie. „Eram conștient de dificultățile proiectului — scria el în 1930. A epuizat subiectul în limitele filmului de costume însemna, cel mult, descrierea secolului al XV-lea și a ambianței sale culturale. Eu îmi propusesem, însă, să-l fac pe spectator să fie absorbit de trecut...” Cineastul dorea nu numai să înfățișeze, ci și să talmăcească, nu numai să expună, ci și să explice „miracolul” Ioanei. Iar Fecioara din Domrémy era unul dintre cele mai controversate personaje ale istoriei Franței. Și, cînd spunem asta, nu ne referim doar la controversa dintre cele două jurii eclesiastice care s-au confruntat încă în secolul al XV-lea, nici la cei care o osîndiseră, unii la ardere pentru vrăjitorie, alții la canonizare, ci la condeie strălucite care, în istoria literaturii, au propus chipuri ficiar diferite pentru una și aceeași personalitate.

Dacă ar fi să-l credem, de pildă, pe Shakespeare, care o aducea în scenă pe Ioana în prima parte a dramei sale *Henric al VI-lea*, ea n-ar fi fost doar vrăjitoare, ci și... femeie de moravuri ușoare! Replicile ei, în care abundă expresii cu dublu înțeles (și cine e mai meșter în asemenea iscusite împerecheri de cuvinte decît autorul

Nevestelor vesele din Windsor?), sugerează mereu că bătăliile Ioanei se dispută în cu totul alte ambianțe decât pe cîmpul de onoare. Scrisă între 1590 și 1595, piesa mai păstrează încă, în filigran, ecoul patimilor dezlănțuite în urmă cu un veac și mai bine.

În poemul eroi-comic și anticlerical scris, două secole mai târziu, de către Voltaire * întâlnim o altă Ioană, strălucind de bună-dispoziție și sănătate, al cărei mit nu e totuși cruțat de sarcasmul povestitorului. Aventura mistică a vizionarei se reduce la o întâmplare dintre cele mai terestre: ar vrea să guste din desfătările dragostei și totuși renunță, suspinînd, fiindcă trebuie să-și ducă misiunea la capăt. Moralitatea ei e primitivă, ca și glumele grosolane, țărănești, pe care le aruncă mereu. La Voltaire, Ioana a devenit om, mai mult chiar, femeie!

În 1801, Schiller ** opune destinul războinicei fecioare, feminității ei în impetuoasă manifestare. Victoria Ioanei e legată de renunțarea la orice afecțiune pămîntească, pentru că misiunea divină putea fi împlinită numai de către o fecioară. Femeia nu este, însă, născută pentru a împrăști groaza și moartea, ci pentru a plămădi vieți. De-aici și contradicția tragică a întregii situații, Ioana lui Schiller dobîndind o expresie exaltat-romantică. Pentru a-i salva imaginea de invincibilitate, dramaturgul nu ezită să sacrifice chiar faptul istoric. În tragedia sa, deși a fost capturată de invadatori, eroina își va frînge lanțurile și, eliberată, va sfîrși pe cîmpul de onoare, în apoteoză, aducînd Franței o ultimă victorie. În Anglia, poetul R. Southey *** făcea din Ioana un model al virtuții civice, în Franța, Charles Péguy **** îi împrumuta nimbul unei combatante socialiste (așa cum o va vedea și Brecht, care o va proiecta pe fundalul infernalelor aba-

* *La Pucelle d'Orléans*, 1755.

** *Die Jungfrau von Orléans*.

*** *Joan of Arc*, 1795.

**** *Jeanne d'Arc*, 1897 (în „Secolul 20“, nr. 4/1970, pp. 63—77).

toare din Chicago, în *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* — 1931).

Care dintre aceste atît de diferite Ioane, avînd, fiecare, alt chip și alt destin, ar fi putut fi cea a lui Dreyer? Spre a-l orienta pe cineast și pentru a evita vreo surpriză neplăcută producătorii s-au grăbit să achiziționeze drepturile de autor asupra ultimei cărți de succes pe care Joseph Delteil o dedicase fecioarei din Domrémy. Danezul nu o folosește însă, deși nu se opune ca numele prozatorului „en vogue“ să figureze pe generic ca inspi-rator al filmului. El preferă să se adîncească, în schimb, în studiul materialelor procesului, mai ales al interogatoriilor la care a fost supusă eroina, vădit impresionat de răspunsurile ei scînteietoare despre care un profesionist al condeiului de talia lui Jean Cocteau spunea: „Ioana e scriitorul meu preferat. Nici un altul nu se exprimă mai bine ca ea, în formă ca și în fond. Fără îndoială, s-ar mai fi putut rafina, și-ar fi putut desăvîrși stilul. Așa cum e, e stilul însuși, și nu conținesc să citesc și să recitesc procesul ei“ *.

„GARANȚIILE“ Si, în timp ce Carl
LUI ÉMILE NATHAN Dreyer e absorbit de stu-
diul surselor istorice, o
veste neașteptată atrage atenția responsabililor „Alianței cinematografice europene“: la începutul anului 1927, ambițiosul producător Émile Nathan face publică, la rîndu-i, intenția de a dărui ecranelor franceze o *Ioană d'Arc*. Dar cine nu-l cunoaște, la Paris, pe Émile Nathan? De felul său din România, născut la Iași, dar emigrat încă de foarte tînr, înaintea primului război mondial, Nathan își croise drum în industria cinematografică sub paravanul unui modest și inofensiv laborator de dezvoltare și copiere. La un moment dat a supraetajat, pe acoperișul acestuia, un mic platou în care producea benzi destinate rețelei de distribuție suburbană. Cum

* Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, Ed. Mauri-hien, Paris, 1971.

afacerile prosperau, i-a mai adăugat încă unul, de astă dată în subsolul aceleiași clădiri. Și așa, tot improvizând, a devenit un adevărat industriaș. Concurent redutabil, dinamic și abil, Nathan știe să-și asigure sprijinul unor puternice bănci franceze, înjghebînd „afaceri” care oferă garanția profitului rapid și eficace.

Apropiata comemorare a eroinei de la Domrémy nu-l poate lăsa nepăsător. Fără îndoială, vicleanul comerciant știe că de același subiect se ocupă și regizorul danez Dreyer. Dar tocmai aici găsește el și punctul slab al concurenței. Fără să se uite la bani și evoluînd de la pornografie la xenofobie, Nathan se avîntă într-o amplă campanie de presă, a cărei direcție principală este flatarea naționalismului francez. Presa anului 1927 abundă în comentarii de genul celui de mai jos, extras din revista „Ciné-Miroir” din 1 octombrie 1927: „Știm cum ne-a fost profanată, atît de des, istoria țării de către străini! Iată în sfîrșit o tentativă de anvergură (e vorba bineînțeles de cea a „băstinașului” Nathan, *n.n.*) care merită să fie analizată de aproape. Ea a fost însoțită de înțelepte măsuri de precauție, oferă garanții de prim ordin, producătorul ei posedă mijloace de execuție rar egale în Franța...”

Care să fi fost „garanțiile de prim ordin” la care se referă publicația? Probabil, înainte de toate, „înțeleapta măsură de precauție” a lui Nathan de a-și asigura un „comitet de acțiune” cu participarea unor importanți membri ai guvernului, în care, alături de miniștrii instrucțiunii publice, justiției, externelor, de președinții Camerei Deputaților și Senatului, îl găsim și pe mareșalul Pétain, ba a fost obținut, chiar, și înaltul patronaj al președintelui de Consiliu Raymond Poincaré *. Nathan a dus prevederea pînă acolo

* Ciudat că, numai cu două săptămîni înainte, la 16 septembrie, un comunicat oficial al agenției franceze „Havas” preciza că „nici un film nu poate fi pus sub patronajul guvernului sau vreunui ministru întrucît guvernul patronează întreaga industrie cinematografică”.

încît și-a asigurat și solemna binecuvîntare a Episcopului de Reims.

Cu asemenea protecție, întreprinderea ia amploarea unui adevărat gest politic care-i asigură accesul și la coloanele presei și la seifurile băncilor. Scutit de grijile finanțării devizului, ingenuosul producător îl însărcinează cu realizarea „libretului” pe unul dintre răsfățații saloanelor literare ale epocii, Jean-José Frapa. „*Scenariul marelui nostru film național* — preciza dramaturgul în revista „Ciné-Miroir” din 1 octombrie 1927 — *cuprinde întreaga viață a eroinei, începînd cu copilăria pe lângă cucernica sa mamă care o învață să coasă, să toarcă și să se roage [...]* Respectînd scrupulos latura mistică (aparitiile arhanghelului Mihail, sfintei Ecaterina și sfintei Margareta) ne-am dorit o operă de mișcare, entuziasm și bună-dispoziție (sic!) Vom reda, în continuare, plecarea la Vacouleurs, întîlnirea cu Carol al VII-lea, victoriile, captivitatea și moartea...”

Ca realizator a fost solicitat Marc de Gastyne, arhitect, decorator și pictor convertit, de la o vreme, la regie, dar care, ulterior, avea să se instaleze definitiv în industria cinematografică, în calitate de producător. Cît despre alegerea distribuției, momentul a fost transformat de infatigabilul Nathan într-o altă vastă operație publicitară: pentru descoperirea celei mai potrivite interprete, el a anunțat lansarea unui mare concurs de fotogenie deschis tuturor tinerelor care nu depășiseră vîrsta de 18 ani și... erau născute din ambii părinți francezi.

Printr-o „întîmplare”, din marea competiție în care și-au încercat norocul sute de candidate, a ieșit, pînă la urmă, învingătoare tot o obișnuită a studiourilor Nathan: Simone Genevois, actriță care, deși îndeplinea condiția vîrstei fragede, avea un deceniu de activitate pe platou fiindcă debutase încă de copil. „*Are chipul frumos și tandru al fecioarei eroine*” — se înduioșau reporterii, bine subvenționați de producător. Și adăugau: „*Pentru a se pregăti cît mai bine, a făcut pelerinaje la Domrémy și Reims...*”

Și, în timp ce echipa *Miraculoasei victii a Ioanei d'Arc* își execută, cuvioasă, pelerinajele și își adjucează binecuvântările oficialilor, Carl Dreyer, rătăcitor printre hrisoave, e tot mai captivat de spectacolul procesului din 1431. Invadatorii englezi, care o capturasera pe Ioana în urma unui rușinos act de trădare, au preferat ca, în loc s-o suprimă printr-o sentință sumară, să asigure înscenării judiciare o aparență legală și un caracter propagandistic.

Acuzînd prizoniera de erezie și vrăjitorie, englezii transformau, astfel, un proces politic în unul „de credință”, încercînd să pună într-o lumină defăimătoare întreaga mișcare de eliberare a conștiinței franceze, subminînd astfel și renumele monarhului dușman, înfrățit, în acest mod perfid, cu diavolul.

Un război condus de o eretică, un rege purtat la încoronare de o vrăjitoare impuneau o sentință care să reprime, fie și numai ideologic, orice tentativă de rezistență împotriva invaziei. Abila înscenare a fost încredințată justiției eclesiastice, căreia îi revenea — în principiu — judecarea tuturor abaterilor privitoare la credință. Totuși, situația juridică a Ioanei rămînea confuză: deținută de englezi ca prizonieră de război, ea era judecată de un complet francez prezidat de episcopul Pierre Cauchon. Tribunalul cuprindea episcopi, abați, judecători inchișitoriali, doctori, licențiați și bacalaureați în teologie, drept canonic și civil, magistri ai Universității din Paris, personal judecătoresc auxiliar — toți francezi, dar dirijarea și supravegherea procesului erau efectuate de către demnitari englezi aflați la Rouen, paza aparținînd de asemenea invadatorilor. Un martor, Jean Massieu, declara mai târziu că „...la proces, toți tremurau de spaimă!”.

Tremurau de spaimă și încercau zadarnic s-o supună, s-o învingă pe țărâna de 19 ani care, deși în lanțuri, deși captivă, refuza neînfriată să-și renege credința. „Nici un doctor sau învățat cît de subtil n-ar fi putut să nu rămînă încurcat dacă ar fi fost, ca ea, interogată de către atîția maeștri,

într-o adunare atît de savantă” — spunea, 25 de ani mai târziu, preotul Jean Tiphain. Iar Pierre Daron, locțiitorul balivului din Rouen, mărturisea că „în timpul procesului Ioana făcea minuni cu răspunsurile ei. Avea și o ținare de minte uluitoare. Într-o zi, în timp ce o interogau asupra unei probleme despre care o mai întrebaseră o dată, ea le-a răspuns: «Păi am mai fost interogată în cutare zi...» Zadarnic Boisguillaume, unul dintre grefieri, susținu că nu-i adăvărat; s-a dat citire procesului-verbal și s-a văzut că aceea care avea dreptate era tot Ioana...” *

Atît este Dreyer de captivat în fața dramati- cului spectacol al procesului încît decide ca în filmul său să abandoneze bătăliile în care armurile scînteiază pe ceruri de epopee, să nu descrie nici măcar splendorile încoronării „delfinului”, nici triumful eliberării Orléans-ului, deși este, firește, conștient că asemenea „tablouri vivante” — neocolite nici de Méliès în „reconstituirea-i istorică” realizată încă la 1900, nici 16 ani mai târziu de Cecil B. De Mille — au avantajul de a-și adjuceca întotdeauna favoarea marelui public și asentimentul producătorilor.

Cît despre colaborarea cu scriitorul francez Joseph Delteil, autor al unui ciudat eseu despre Ioana d'Arc, alături de care ar fi trebuit să redacteze scenariul viitorului film... se pare că cei doi nu s-au prea înțeles. Prevăzător, Delteil va definitiva, singur, o „continuitate cinematografică și filmică” pe care o va publica la Paris, încă înaintea premierei filmului, în decembrie 1927. Carl Dreyer va prefera o altă „continuitate”. Nu biografia Ioanei, nu faptele-i de vitejie, ci doar momentul judecății așa cum a fost el surprins în „minuta” procesului. Și nici măcar acesta în întregime! Cele 29 de interogatorii vor fi concentrate în unul singur: o singură zi din martiriul eroinei, dar una cit o eternitate. Credința arză-

* Pentru detalii în legătură cu interogatoriile citate, vezi Raymond Oursel, *Procesele Ioanei d'Arc*, Ed. Științifică, București, 1972.

toare care făcuse dintr-o copilă de 19 ani cel mai mare șef militar al epocii o va transforma într-un spirit invincibil, capabil să se sustragă subtililor capcane ale doctorilor în teologie.

Concentrării timpului îi corespunde și o concentrare a spațiului: aproape toate scenele filmului se desfășoară în incinta catedralei din Rouen. Pe platoul improvizat într-un atelier dezafectat al uzinelor Renault din Billancourt, arhitectul Jean Hugo (nepot al marelui poet) a realizat un sistem de panouri rulante care asigurau, în câteva minute, schimbările de perspectivă necesare. Nu era singura inovație introdusă de Hugo și de Dreyer. Descoperind într-un manuscris de pe la anul 1400, *Le livre des merveilles*, o bogată ilustrație alcătuită din miniaturi, au folosit-o drept sursă de inspirație în stilizarea decorului. A fost obținut astfel un ansamblu compact, un vast castel cu turnuri între care se întindeau ziduri înalte. Înăuntrul cetății se aflau chilii, construite în unghiuri ascuțite, având ferestre minuscule, și ziduri groase de zece centimetri, vopsite în roz. Această culoare „optimistă” dădea, în imagine, nuanțe muced-cenușii! Într-o asemenea ambianță, aparatul de filmat al lui Rudolph Maté explora un peisaj de gros-planuri de obraji, buze, nasuri și urechi, de ochi bulbucăți, frunți și cranii, de riduri, de răni și de lacrimi. Când, la sfârșitul filmărilor, producătorii au constatat că filmul era alcătuit, aproape în întregime, din prim-planuri, i-au reproșat cineastului uriașa cheltuială investită într-o construcție pulverizată, prin montaj, în detalii. Asemenea lui von Stroheim, cu ani în urmă, Dreyer și-a justificat „risipa” cu argumentul că decorul îi fusese necesar pentru a le transmite interpreților sentimentul că trăiesc, cu adevărat, într-un climat al captivității și lipsei de speranță.

JUDECATA Este evident că, dintre toate izvoarele literare consacrate Ioanei d'Arc, cineastul a fost cel mai puternic influențat de piesa lui Shaw, care con-

sidera că Fecioara din Orléans „n-a fost niciodată ceea ce au pretins atîția poeți și dramaturgi: o tînără fată romantică. Ea era, dimpotrivă, o adevărată fată a pămîntului, în prozaismul și îndărătnicia-i țărănească...”

Firește că împrejurările deosebite în care era plasată eroina lui Dreyer, faptul că ea nu mai era combatantă, ca la Shaw, ci captivă, o lipseau de vigoarea, tăria fizică și sănătatea pe care i le atribuiseră dramaturgul englez.

Dar adevăratul izvor de la care pornea realizatorul nu era cel literar. Într-un interviu pe care i-l acorda, în 1964, lui Georges Sadoul, Carl Dreyer își definea filmul ca pe un... „documentar”, revenind cu insistență asupra faptului că la baza scenariului au stat procesele-verbale autentice ale judecății. „Toate cuvintele pronunțate aparțineau istoriei” — afirma el, nu fără mîndrie. Această expresie — „cuvinte pronunțate” sună bizar în contextul filmului lipsit de grai, dar, încă de la sosirea sa la Paris, Dreyer declarase că voia să realizeze un film vorbitor, scandalizînd, cu siguranță, pe adepții artei mute. Cum, în 1927, studiourile franceze nu erau încă echipate pentru o producție sonoră, el a trebuit să se resemneze să recurgă la subtitluri, dar în film principalii interpreți pronunțau exact frazele „istoriei”. „Adevărații scenariști ai filmului — declara mai tîrziu autorul *Patimilor* — au fost Ioana d'Arc, judecătorii și apărătorii ei”...

Din dările de seamă ale procesului care, în mod miraculos, au rezistat înfruntînd veacurile, realizatorul reconstituie fascinantul tablou al încheștării de la Rouen. Duelul se dispută între viclenia călugărilor și dîrza, neînfricată demnitate a Ioanei, „îndărătnicia-i țărănească” la care se referise Shaw. Singură, izolată, înfruntînd zecile de capcane întinse de judecători, ea dinamizează conflictul primei părți a filmului.

Dreyer își începe expunerea cu un panoramic fără sfîrșit în jurul sălii tribunalului, peste amfiteatrul tixit de călugări, mișcare de aparat care lasă timp spectatorului să privească și să rețină

chipurile judecătorilor. Este ca o uvertură vizuală în cursul căreia gestică fiecărui prelat îl individualizează puternic ca personaj: unul strivește, plictisit, muște, pe luciul propriei chelii; un altul, încordat, își roade unghiile, destinzându-se atunci când vreun răspuns al acuzatei îi pare vulnerabil. Printre judecători obiectivul remarcă, fără ostentație, dar eficace, chipurile trufase ale militarilor englezi. Așezat la loc de cinste, Warwick, lordul însărcinat cu guvernarea orașului Rouen, care-i triase personal pe membrii Curții, supraveghează vigilent dezbaterile.

După îndelungata și obositoare alunecare, obiectivul se stabilizează, în sfârșit, pe chipul adumbrit de amărăciune al Ioanei. Din acest moment dialogul devine o neîntreruptă confruntare de prim-planuri: față în față, țărâna din Domrémy și subtilii măștri ai Inchiziției care expediaseră pe rug atîția adversari de idei, învinuindu-i de vrăjitorie.

Cînd e întrebată asupra vîrstei, Dreyer o înfățișează pe Ioana sa numărînd buimăcită pe degete puținii săi ani, în timp ce judecătorii își contemplă prada cu malicie... Ușoară pradă! Și totuși, cît le va da de furcă!...

Documentele autentice descriu complicata cauzistică a procesului în care abundă asemenea bizare schimburi de replici:

Judecătorul: *Nu ți s-a întîmplat niciodată să le îmbrățișezi pe sfintele Ecaterina și Margareta?*

Ioana: *Ba da! Le-am sărutat pe amîndouă!*

Judecătorul: *Miroseau frumos?*

Ioana: *Bineînțele!*

Judecătorul: *Sărutîndu-le, nu simțeai căldură sau altceva?*

Ioana (care a simțit primejdia identificării « aparițiilor » ei cu mesagerii diavolului răspunde evaziv): *Nu puteam să le sărut, fără să le miros sau să le ating.*

Judecătorul: *Unde le-ai sărutat? În partea de jos sau de sus a corpului?...*

Obscure pentru cititorul contemporan, aceste șicane ale scolasticii medievale sînt ocolite cu

grijă de către Dreyer. Fidelitatea sa față de documentele procesului tinde către spiritul acestuia, esențializează, nu reproduce servil. „*Pretinzi că ești trimisă de Dumnezeu?*“ — întreabă batjocoritor episcopul, și fata aprobă mut, printr-o clătinare a capului, adăugînd apoi: „*M-am născut ca să salvez Franța...*“ Privirea sfidătoare cu care-l străpunge, parcă, pe lordul Warwick stîrnește zîmbetul unuia dintre prelați: „*Crezi cumva că Dumnezeu îi urăște pe englezi?*“. Dar, iluminată, Ioana răspunde: „*Dumnezeu nu urăște pe nimeni, numai că pedepsește totdeauna nedreptatea. Știu bine că, în cele din urmă, toți englezii vor fi izgoniți din Franța, afară de cei care vor muri...*“.

Surprinse de răspunsul îndrăzneț al fetei, tribunele freamătă. Un judecător abia-și poate disimula satisfacția: „*Bine i-a zis-o*“. Redevine, imediat, grav și aspru, fiindcă temutul Warwick aruncă, din jîțul său, priviri nimicitoare. „*La proces toți tremurau de frică!*“ Așa cum e, filmat de jos, în racursi, Warwick pare cu atît mai dominator...

Racursiurile abundă, de altfel, în film și, de dragul acestora, Dreyer amenajase pe întreg platoul adîncituri care să asigure camerelor de luat vederi înclinația necesară. Făcînd aluzie la bizara înfățișare pe care o căpătase locul de filmare, mașiniștii îl porecliseră pe danez Gruyère (șvaiter) în loc de Dreyer. Devenit fie și „șvaiter“, platoul permisesese operatorilor suita impresionantă de prim-planuri alternate cu textele insertate ale dialogului. Un chip lansează o întrebare de parcă ar lovi cu lancea, un altul parează cu un răspuns devenit scut. Alunecînd pe chipul călugărilor, aparatul inserie în imagine salturi bruște înainte sau înapoi, marcînd sfîchuirile de bici ale duelului de replici. Guri căscate grotesc o copleșesc parcă pe prizonieră, improșcînd acuzații și injurii. Din gros-planul privirilor înghețate ale unui cleric aparatul alunecă în jos pentru a-i dezvălui buzele senzuale și cărnose. Episcopul Cauchon este prins frontal sau de sus, unghiul însuși sugerînd micimea spirituală a personajului. În schimb,

capul Ioanei apare pe ecran în unghi ascuțit, oblic, înclinația accentuând suferința pe care o îndură eroina. Pretutindeni, aceeași supremație a gros-planului.

Utilizarea gros-planului — recunoștea, lucid, Dreyer — izvoara din concepția sa scrupulos documentară. „*O cerea, înainte de toate, tehnica mea a « procesului-verbal ». Existase inițial acel proces cu desfășurarea sa, cu tehnica sa proprie. Și această tehnică era cea pe care încercasem s-o transmit filmului. Erau întrebări, erau răspunsuri — foarte scurte, foarte directe. Nu exista deci altă soluție decât să pun gros-planuri îndărătul replicilor. Fiecare întrebare, fiecare răspuns cerea în mod firesc un gros-plan. Era singura posibilitate. Asta rezulta din tehnica procesului-verbal. În plus, consecința gros-planurilor era că spectatorul resimțea aceleași șocuri ca și Ioana în fața întrebărilor cu care era ca torturată. Și tocmai asta intenționasem să obțin.*”

Pus mereu în dificultate în dialogul său cu Ioana, episcopul izbucnește tot mai des în insulte. Ajuns la capătul răbdării, o scuipă, iar Dreyer nu ezită să înfățișeze în plan-detaIU obrazul profanat al eroinei. De sus, chiar din rîndul judecătorilor, s-a ridicat un tînăr prelat: „*Este nedemn! Procesul a devenit o adevărată persecuție. Pentru mine, această fată este o sfință!...*” Scrutînd în jur, aparatul va dezvălui deruta pe care a provocat-o incidentul, în vreme ce, sub privirile de gheață ale lui Warwick, episcopul cheamă, cu violență, la ordine...

O FOTOGRAFIE A
GÎNDURILOR...

Impresionantă rămîne, și astăzi, forța cu care Carl Dreyer izbutește să transmită cele mai complexe stări sufletești, obscure procese de conștiință și raporturi între mulțimile în confruntare prin viziunea subiectivă a camerei, admirabil mînuită de Rudolph Maté. Operatorul își întemeia performanța pe o inovație tehnică: utilizarea peliculei pancromatice

care — spre deosebire de pelicula ortocromatică întrebuintată pînă atunci — era sensibilă la întregul spectru color, dînd o nouă strălucire unor nuanțe care, pînă atunci, apăruseră monocrom negre. Succesul *Moanei* lui Robert Flaherty, în 1926, a contribuit la generalizarea procedului care, însă, antrena importante modificări în procesul de iluminare. Reflectoarele cu arc trebuiau înlocuite cu lămpi incandescente, iar căldura iradiată îi silea pe operatori să-și utilizeze obiectivele cu deschidere maximă, ceea ce reducea claritatea în profunzimea cîmpului. Pancromaticul era, însă, sistemul ideal pentru ceea ce avea de filmat Dreyer: limbajul privirilor, gesturilor, atitudinilor, descifrate prin gros-planuri.

De fapt, realizatorul despuia istoria de „costumație“, neglijînd tot ceea ce era respectat, îndeobște, atît de minuțios — mișcarea, durata, acțiunea reală —, punînd, în schimb, în lumină partea afectivă a existenței personajelor. Nu în dimensiunea grandioasă a cavalcadelor și peisajelor de carton, nu prin amăgitoarea lor corectitudine exterioară era evocată istoria Ioanei, ci prin inefabile stări sufletești, prin elocvența chipurilor. Ele, portretele umane, erau adevăratele peisaje ale evocării istorice, pe care camera le explora cu pasiune și curiozitate. S-ar putea spune că nici nu mai înregistra suprafața lucrurilor, atît era de îndreptată spre interiorul lor.

Aproape imobil în cele mai numeroase dintre secvențele sale, filmul lasă, totuși, o paradoxală impresie de mișcare, impunînd un dialog al expresiilor, o fotogenie a gîndului în care pulsează, mereu, fluxul emoției. Prin ce mijloace se izbutea această performanță? Poetul și dramaturgul Antonin Artaud, interpretul călugărului Massieu, evoca mai tirziu „*neuitatele amintiri ale muncii cu Dreyer*“. Artaud nu era un începător în cinematograf. Abia terminase scenariul filmului lui Germaine Dulac *La coquille et le clergyman* și Gance îl distribuise în rolul lui Marat, „*primul rol* — mărturisirea Artaud — *în care m-am putut simți așa cum sînt, exprimînd concepția pe care*

o aveam despre un personaj...“ E drept că fraatele Massieu era — prin calmul, prin liniștea sa interioară — contrariul avintatului Marat. Dar — preciza Artaud — îndrumarea lui Dreyer era atât de stimulatoră încât rezultatele ei îl uimeau până și pe interpret. „Am avut de a face cu un om care a reușit să mă facă să cred în justetea, în frumusețea și în interesul uman al concepției sale despre artă“ — îi declara, unui reporter al vremii, poetul-actor. „Și oricare ar fi fost ideile mele de până atunci asupra cinematografului, poeziei și existenței în general, mi-am dat seama că mă aflam nu în fața unei opere, ci a unei estetici, în fața unui om pornit să elucideze una dintre cele mai dificile probleme: dezvăluirea martiriului mutilării conștiinței...”

Estetica la care se referă Artaud, această artă poetică a muncii regizorului cu actorul, a fost expusă de către Dreyer într-un text aproape didactic, atât de sistematică îi este expunerea. Autorul începe prin a mărturisi că el îi împarte pe actori în două categorii fundamental diferite: cei care își construiesc rolul din afară și cei care și-l ridică dinăuntru. „Primii și-l conturează ca sculptorul care acoperă cu lut un schelet de lemn, până când acesta ia înfățișare umană. Ei acordă mare importanță detaliilor fizionomiei și costumației, își înzestrecă personajul cu trăsături și gesturi caracteristice, de pildă o poziție ușor adusă de spate, un anume gest al minii, un tic cu ochelarii, un fel de a pași, o pronunție caracteristică. După ce a fost modelat o vreme, personajul e socotit « viu » și actorul poate lega diferitele detalii într-un tot. Dar « cul » personajului nu se va identifica niciodată cu cel al actorului. Chiar în momentele cele mai dramatice, « cul » propriu rămâne afară, privind cu răceală, gata să intervină dacă « cul » interpretat iese din rol... Acest actor își gândește rolul, și-l « joacă », în timp ce interpretul din cealaltă categorie începe prin a se obișnui cu personajul pe care-l are de reprezentat și n-are liniște până ce nu-și simte propria inimă bătând în pieptul celui alt. El va putea juca fie și numai cu ajutorul

chipului, și dacă va fi credibil fără efort, e numai pentru că mimica, trăsăturile, atitudinea, mersul și gesturile sînt comandate din interior. Cea mai importantă lege pentru un actor adevărat este să nu înceapă niciodată din exterior, cu expresia, ci din interior, cu sentimentul.”

Dar, dacă interpretul trebuie să-și caute personajul în interior, care mai e atunci rostul regizorului? „Cel al unei moașe!“ — explică Dreyer, preluînd de altfel o imagine folosită de un celebru sistem de educare a actorului. Nu cred că există vreo comparație mai potrivită decît aceea din cartea lui Stanislavski despre munca actorului: „Actorul trebuie să « nască » și regizorul îl îngrijește și-l ajută cît poate ca nașterea să-i fie ușoară. Dar cel care creează, cel care își plămădește copilul din propriile sale emoții și din străfundurile ființei după întîlnirea cu textul dramaturgului — actorul trebuie să fie!“

Detalii dintre cele mai elocvente despre metodele pe care le utiliza danezul, în „maieutica“ sa, pentru a-i ajuta pe interpreți să-și zămislească personajele găsim în memoriile participanților la turnări. Artaud subliniază libertatea pe care Dreyer i-o lăsa actorului: în lucrul cu el, regizorul sugera doar spiritul scenei, interpreții avînd apoi latitudinea de a-i da rezolvările cele mai personale cu condiția să-i rămîna fideli. Dar, înainte de a le oferi libertatea, regizorul îi făcea să pătrundă în atmosfera secvenței, și într-atît de puternic încît un comentator de competența lui Luis Buñuel putea scrie: „Cinematograful încă n-a dat nimic asemănător! Umanitatea gestului depășește ecranul și umple sala. Comparat cu jocul celui mai episodic dintre călugării din « Patimile Ioanei », jocul unui Jannings ar deveni teatral și moale ca untul...”

E drept că în rolul acestor judecători apăreau interpreți de primă mînă precum Sylvain (episcopul Cauchon), Michel Simon, care abia își începea, cu strălucire, profesia de actor de film, sau tragianul român Alexandru Mihalescu, re-

descoperit de cinematograf după 15 ani de la adevăratul său debut în *Independența României*. *Patimile Ioanei d'Arc* aveau să-i deschidă o nouă carieră cinematografică, de la *Fecunditate* (1929) până la *Aventurile lui Arsène Lupin* (1957). De altfel și Nathan — care-și asigurase o distribuție remarcabilă, alcătuită din Gaston Modot, Philippe Hériot și alte nume sonore — o angajase pe actrița română Genica (Ioana) Athanasiu*, care se bucura de un frumos succes după 1925, alături de Conrad Veidt și Annabella, în producții semnate de Germaine Dulac și Jean Grémillon.

În filmul lui Dreyer, însă, interpreții se dezvăluiau într-un chip nebănuț. „*Pur și simplu nu-i mai recunoșteam* — seria, mai târziu, unul dintre cei mai fecunzi regizori ai epocii, Henri Fescourt. *Ce revelație acel chip al pîntecosului Sylvain! Și Falconetti, transfigurată, fragilă, încordată și încătușată! În fața unor personaje atât de impunătoare — persecutată, chinată, înfricoșată, strivită, iluminată... Cîtă dreptate avusese Dreyer proiectînd pe ecran o actriță atât de necunoscută! Nici o reputație sofisticată nu deturna atenția publicului de la esențial. În spatele măștii pure și crispate de suferință a domnișoarei Falconetti, nimeni n-ar mai fi căutat vre-o personalitate fabricată, vreun mit...*”

RECIOARA
DIN ORLÉANS ȘI...
PUBLICITATEA
COSMETICELOR!

La drept vorbind, Renée Falconetti nu era o necunoscută în lumea teatrului parizian. Chiar dacă nu în calitate de societară, făcuse și ea parte din strălucitul ansamblu al Comediei Franceze. Îl jucase acolo pe Lorenzo al lui Alfred de Musset, urmînd tradiția travestiurilor, inaugurată de Sarah Bernhardt (la noi, același rol fusese susținut de Maria Ventura!). Repertoriul de boulevard o cam devalorizase, însă,

* Fostă colegă a lui Artaud la școala lui Dullin, ea îi inspirase celui dintîi emoționante scrisori de dragoste (vezi Antonin Artaud, *Lettres à Génica Athanassiou*, Gallimard, Paris, 1969).

cu atît mai mult cu cît actrița nu ezitase, chiar, să etaleze un zimbet convențional pe panourile publicitare ale unei firme de cosmetice. Afișele recomandînd pasta de dinți și rujul de buze nici nu fuseseră încă măturate de vînt, cînd Dreyer o invitase pe „protagonista” lor s-o înfățișeze pe cea mai mare eroină din istoria Franței, pe „Sfînta Ioana”. Nu era oare o lipsă de tact?

Faptul era cu atît mai ciudat cu cît, în concepția regizorului, actorii trebuiau aleși „corespunzător asemănării lor spirituale cu personajul care le e încredințat, astfel ca prin expresia chipului să poți ajunge la cunoașterea sufletului...” În loc ca — așa cum se și așteptau producătorii — să o solicite pe una dintre marile tragediene ale timpului, care, prin prestigiu personal, să impună credibilitate chipului eroinei, Dreyer lăsa rolul în seama unei actrițe cu antecedente contradictorii, punîndu-i talentul la o cu atît mai grea încercare cu cît nu-i îngăduia nici un fel de fard sau de machiaj. O cît de sumară confruntare între „șarmul” convențional evidențiat de fotografiile actriței și fizionomia surprinzătoare pe care a dobîndit-o în film, cu craniul ras, cu chipul strălucind de asceză și credință, arată pînă unde a putut duce regizorul danez disprețul pentru frumusețea exterioară și pentru fotogenia de circumstanță. Surprinzător este că Falconetti s-a supus exigențelor lui Dreyer și că, deși la început a încercat să-i reziste, a acceptat apoi toate sacrificiile pe care i le ceruse, sprijinindu-l cu pasiune și inteligență.

Și astfel, în timp ce, la Carcassonne, frageda Simone Genevois își încheia pelerinajele pregătindu-se pentru înverșunate bătălii cu englezii, Falconetti jelea, ferecată în lanțuri grele, în celula ei de la Billancourt. Din timp în timp, un asistent uda pereții pentru a da impresia degradării, dar apa se evaporă repede, absorbită de căldura proiectoarelor sub vîpaia cărora, scăldată în lacrimi, actrița își trăia calvarul.

Cînd episcopul Cauchon o amenința cu tortura, Dreyer își surprindea eroina tresărind înfri-

coșată: Ioana lui nu e infailibilă, chiar sala de cazne ne e înfățișată prin ochii ei dilatați de groază. Unelte stranii, cu destinație obscură, fumegă amenințător: „*Revelația ta nu de la Dumnezeu vine, ci de la Satana*” — suieră, veninos, prelatul. Și, în fața necunoscutului înspăimântător, Ioana șovăie... Lângă palma ei, pe masă, abjurarea se mai află, încă, gata concepută. O simplă zgîrietură pe pergament ar absolvi-o de cazne. Un tânăr călugăr îi aruncă o privire scrutătoare. Va ceda, oare?... Pana tremură între degetele fetei și e coborită, apoi, fără vlagă, alături, pe pergament.

Cauchon se ridică. Privit de jos, din unul dintre șanțurile cu care brăzdase Dreyer platoul, el pare atotputernic așa cum îl vede, în adîncă-i înfricoșare, Ioana. Preoți, călugări, judecători o urmăresc în tăcerea intensă... „*În dureroasa geografie a chipurilor — serie cronicarului cinematografic Luis Buñuel —, porii sînt precum fîntî-nile, iar viața, viața în carne și oase, iese cu atît mai mult în relief. Nervi, ochi, buze explodează...*”

Un singur gest al episcopului ar arunca-o pradă instrumentelor feroce, mecanismelor care au covîrșit ecranul, pîrghiilor de fier menite să frîngă, pe îndelete, mădularele, colților făcuți să sfîrtece trupul încă viu, măcinîndu-l dureros și fără cruțare. Și tuturor acestor zguduitoare imagini de oroare Dreyer le contrapune chipul Ioanei, încetșosat de spaime și ezitări; și e atît de umană, tocmai prin șovăiala ei. Nici vrăjitoare nu-i, și nici sfîntă; e o fată ca oricare alta, biată făptură înspăimîntată de ceea ce poate născoci cruzimea semenilor ei. Și dacă a avea un suflet puternic, și mîndru, și aprins este o vină, atunci fata aceasta e gata să și-o răscumpere...

„*Chiar de mi-ați smulge inima din trup — spune Ioana — credința nu mi-o veți smulge...*” *
Și, la capătul puterilor, se prăbușește în nesimțire, amestec sublim de slăbiciune feminină și supraomenească tărie.

Dar Warwick nu e dispus să îngăduie ca răsculata să sfîrșească de moarte naturală. El asmută haita medicilor pentru a o readuce la viață, la realitate, și aceștia nu găsesc alt procedeu decît tot o tortură, „sîngerarea”. Doi călugări se apleacă asupra ei și-i împung vena brațului cu un instrument grosolan: Singele țîșnește, un recipient este adus să-l colecteze și jetul negru îți strînge inima cîteva secunde...

Apoi cazna poate reîncepe. În aparență, Dreyer înfățișează o dispută teologică, pe baza unor evenimente autentice și a unor documente publicate. Imaginea o valorifică însă cu atîta expresivitate încît dezvăluie esența filosofică și morală a conflictului, disimulată sub aparența controversii dogmatice. Epuizanta dispută dintre juriul prelaților și fata căreia nu i-a mai rămas altă armă în afara tăriei de caracter depășește, prin implicațiile ei, epoca Inchiziției, întîlnind cele mai actuale pagini ale eternei bătălii pentru demnitate purtate de om. Este semnificativ că în 1962, cînd Jean-Luc Godard a ridicat, în filmul său *A-și trăi viața*, problema condiției femeii, cineastul s-a referit direct la capodopera lui Dreyer, înfățișîndu-și eroina pe cînd urmărește cutremurată, într-o sală de spectacole, scenele pătimirii Ioanei. Și lacrima tremurîndă de sub pleoapa lui Falconetti, ștearsă stingaci cu dosul palmei, o va întîlni pe cea a protagonistei lui Godard, Anna Karina.

Secvența interogatoriului luat printre mor-minte exprimă și mai elocvent dimensiunea

* Un poet revoluționar al veacului nostru, bulgarul Nikola Vapțarov, care, la numai 33 de ani va sfîrși și el după îngrozitoare torturi, pe eșafod, avea să scrie, cînc secole mai tîrziu, ca un ecou: „*Credința-mi în piept / mi-este strașnic blindată / armă s-ajungă la ea / încă nu-i inventată, încă nu-i inventată...*”

umană a eroinei. Filmat la Petit Clamart, acolo unde astăzi se află aeroportul Orly, cimitirul oferă o ambianță scenografică stranie, puternic influențată de expresionismul german. De altfel, Hermann Warm, unul dintre autorii lui *Caligari*, colaborase îndeaproape cu Jean Hugo la realizarea decorurilor pentru filmul lui Dreyer. Aceasta este ambianța în care realizatorul introduce, pentru prima oară, încă un erou al tragediei — „corul”. După câteva planuri generale arătând poporul care a împinzit cîmpul, operatorul Maté surprinde în prim-plan chipurile îndurerate și curioase, pătrunse de dragoste și compătimire, care o urmăresc pe fata purtată pe targă. În fața Ioanei este săpată o groapă, în timp ce alături, pe jilt, tronează Warwick, „regizorul” straniului și macabruului spectacol. Lordul ar vrea cu orice preț capul tinerei răzvrătită: „Nu accept să sfîrșească de moarte naturală” — repetă el. „Stăpînul nostru, regele Angliei, a plătit prea scump pentru aceasta...” Prelații ar înclina, totuși, către o soluție de compromis. Le e teamă de Ioana vie, dar și mai multă teamă le e de martira ucisă, a cărei legendă n-ar mai putea fi învinsă. Nimbul ei eroic ar putea fi sfărîmat numai prin abjurare. Iată de ce persistă episcopul Cauchon în a predica pe cît de smerit, pe atît de îndărătnic: „Încercăm pentru ultima oară să salvăm această creatură pierdută...” Încremenită în durerea ei, Ioana pare a urmări mișcările sacadate ale groparului care, în toiul lucrului, a aruncat cu lopata o hircă ce se rostogolește pînă la picioarele fetei. Scuturată de un spasm de dezgust, Ioana îl privește pe Cauchon care o previne neîndurător: „Dacă nu semnezi, vei fi arsă de vie. Călăul te așteaptă!”

O așteaptă, într-adevăr! Stă în dreapta lui Warwick, care supraveghează neclintit desfășurarea tirgului. I se oferă viața și i se promite sfîrșitul calvarului în schimbul renunțării la credință. „N-ai dreptul să mori!” — i se spune. Și nu-i, oare, adevărat? „Semnează, Ioana!” — o îndeamnă voci din mulțime. Șovăitor, a întins

mina către pană. O alta mai puternică i-a prins-o și i-o conduce printre semnele negre ale pergamentului, în vreme ce sculele călăului încă mai sint legănate ca un avertisment. „*Trăiască Ioana!*” — se bucură mulțimea. Va trăi! Dar cum?... Pedeapsa i-a fost comutată în temniță pe viață. Tot moarte, ba poate chiar mai cumplită. A fost înșelată! Osîndita e tunsă, și plînge. Pletele-i cad în țărînă și ea le privește printre lacrimi.

Mult mai tîrziu, Dreyer și-a amintit cu remușcări despre această filmare. „*N-aveam încotro!*” — s-a scuzat el. „*A trebuit s-o tund pe Falconetti la zero, oricît de oribil era aceasta pentru o femeie*”. Trebuia s-o tundă oare neapărat? Michel Simon povestea că și lui i-a impus să se tundă în vederea filmărilor. În momentul intrării pe platou, după ce s-a asigurat că actorul era ras pe cap, Dreyer i se adresă: „*Acum poți să-ți pui calota, fiindcă judecătorii nu stau niciodată cu capul descoperit!*”

Să conchidem că artistul le-ar fi cerut, ca prețios, interpreților săi sacrificii inutile? Credem că nu! Pentru a lumina, pentru a scoate la iveală adevărul interior al personajelor sale, Dreyer simțea nevoia ca interpretul să fie inspirat și de aspectul său exterior. Capul ras al Ioanei însemna, pentru Dreyer, violența cu care atotputernicii încearcă să-și depersonalizeze victimele și, în același timp, simboliza rezistența la opresiune și tiranie. Căci, chiar lipsit de podoaba-i naturală, chipul Ioanei lui Dreyer reflectă inocența victorioasă în lupta cu ipocrizia judecătorilor, puritatea unui crez, curajul de neînfînt. Personalitatea actriței iradia în privirile ei și ea îl inspira neîndoienic pe cineast.

Presupunem, de altfel, că Renée Falconetti era conștientă și chiar mîndră de aceasta, altminteri pentru ce s-ar fi lăsat tunsă chilug, de ce ar fi umblat, așa, luni de zile, ea, cocheta care abia împodobise zidurile Parisului cu chipu-i drăgălaș?

Creatoarea costumelor, Valentine Hugo, prezentă la filmare, seria mai târziu: „În ziua când, în liniștea unei săli de operație și în palida lumină a unei dimineți de osindă, i-au fost tăiate pletele, m-am suprimat cu însămi robită vechilor prejudecăți, de parcă pecetea infamantă se aplica acolo în mod real. Electricienii și mașiniștii își țineau respirația, pășeau în vârful picioarelor și ochii le înotau în lacrimi. Florile, pe care mulți ținuseră să le ofere ca omagiu interpretului, sporeau aspectul funebru al acestei elementare operații de coafură...”

Aceasta era atmosfera în care Dreyer își realiza filmul, și tocmai de aceea emoția care domnea pe platou se transforma în adevărul viu al ecranului. Ca niște frunze moarte cad pletele Ioanei și în ochii ei înlăcrimați citim remușcarea, regretul pentru slăbiciunea care a frânt-o. Moartea pe rug, în chinuri groaznice, o înspăimintă, dar există ceva care i se pare și mai îngrozitor: prăbușirea definitivă, trădarea credinței intime. Supraviețuind, remușcările ar chinui-o mai îndelung decât flăcările rugului. Și o înțelegi, o crezi pe fata de la Domrémy, atunci când izbucnește: „*Chemăți-i pe judecători. Am mințit! Mi-am renegat credința doar pentru a-mi salva viața...*”

Dreyer simplifică aici — dacă nu-l denaturează chiar — adevărul istoric. În realitate, Ioana n-a revenit asupra abjurării, ci a căzut victimă unei mașinații. În timpul asprei detențiuni, paznicii englezi i-au ascuns straietele femeiești și au silit-o astfel să îmbrace, din pudoare, veșminte de soldat, deși făgăduise că nu o s-o mai facă. Pretextul a fost suficient pentru ca oamenii bisericii — la porunca lordului Warwick — s-o dea pe mîna călăului.

Pentru Dreyer, însă, amănuntul istoric nu este un fetiș. Rezolvarea sa este, ce-i drept, mai patetică, dar în același timp mai fidelă față de sensul existenței eroinei. Ea va muri pe rug fiindcă n-a putut să se trădeze pe sine însăși. Un călugăr tânăr, înfricoșat de dure-

roasa-i misiune, vine s-o pregătească pentru moarte. „*Așa de repede?*” — murmură Ioana, și slăbiciunea-i umană face cu atît mai sublimă acceptarea sacrificiului...

VOCEA CINEMATOGRAFULUI MUT Lipsit de acțiune, în cel mai propriu sens al termenului, filmul lui Carl Dreyer constituia, de fapt,

un lung dialog al eroinei cu adversarii ei și cu sine însăși, dialog ce trebuia să învingă mereu infirmitatea tehnicii cinematografului mut. Analizînd modul cum izbutea regizorul să exprime inexprimabilul ideii și trăirii, cu o elocvență care s-o depășească pe cea a cuvîntului rostit, criticul Jean Sémolué notează, referindu-se la scena abjurării din cimitir: „*Fără a exprima literal ce gîndește Ioana, toate detaliile ne călăuzesc către înțelegerea acestei gîndiri, deși ele sînt în majoritatea lor fugitive — un joc de raporturi dintre o lacrimă prelinsă pe obraz, flori care tremură în vînt, o tigoă printre bulgări de pămînt sau o mîna înfrîntă care apucă pana.*”

Asemenea impresii fugare, unghiurile de filmare aproape acrobatică în îndrăzneala lor, încadraturile insolite, picturalitatea cadrelor și ritmul diversificat al montajului fac imaginea atît de sugestivă încît spectatorul de azi uită, adesea, că filmul e mut. Îndrăzneala lui Dreyer era fără precedent: aproape întregul spectacol era constituit dintr-o nesfîrșită imbinare de detalii și chipuri. Respingînd alternativa unei fastuoase reconstituiri istorice, Dreyer nutrea convingerea că ceea ce-i trebuia filmului era tocmai acea dezvăluire din interior a torturii fizice și morale care, excluzînd sentimentalismul, pitorescul, grandilocvența, lăsa să vorbească pe ecran doar orchestrarea expresiei umane. Șiretenia, furia, ipocrizia, tăria de caracter, bravura, perfidia, cinstea, credința înflăcărată erau mai pregnant transpuse în imagine decît ar fi putut-o face cuvintele din inserturi, erau amplificate pe

chipuri, ca printr-o lentilă, la dimensiunea întregului ecran.

Alături de cele două personaje care s-au înfruntat de-a lungul întregului film, Ioana de o parte și judecătorii de cealaltă, în finalul *Patimilor* este adus în scenă un al treilea erou: mulțimea. Ea nu mai putea fi înfățișată pur și simplu prin intermediul prim-planului. Iată de ce, pentru a reda acest nou personaj în întreaga-i amploare, în dinamismul său, Dreyer nu ezită să-și modifice structural stilul.

Furtunosul suflu de răsccoală, caracteristic acestui episod, implică planuri largi, cuprinzătoare și un ritm alert al montajului. Modificarea conținutului dramaturgie impusese modificarea mijloacelor de expresie ale artistului. Episodul e deschis de trecerea cortegiului prin ulițele medievale. La început, încă mai predomină detaliul: pașii apăsați ai oștenilor pe caldarîm, înaintarea împletită a călugărilor, în filfiutul sutanelor negre. Dar, pe măsură ce vestea supliciului Ioanei se răspîndește în cetate, pe măsură ce intervine personajul multiplu al mulțimii, încadratura dobîndește tot mai multă amploare. Vaste planuri generale, surprinse de sus, redau năvala poporului către piață. În mișcarea maselor se simte influența lui Eisenstein, căci nu trebuie uitat că anul turnării *Patimilor* coincide cu cel al turneului triumfal al *Crucișătorului Potiomkin* prin cinecluburile pariziene. Dreyer însuși mărturisea în 1955, la Veneția: „*Cînd mi-am turnat filmul eram obsedat de «Potiomkin» pe care l-am văzut imediat ce am sosit la Paris!*” Evident însă că procedeele lui Dreyer de a implica mulțimea în filmul său sînt profund personale. Operatorul Rudolph Maté urmărește cortegiul și intervenția poporului cu două mișcări de aparat simetric opuse și destul de dificil de evocat: suspendată, camera descrie, de sus, un semicerc urmărind coloana militarilor englezi care mărșăluiesc dedesubt, astfel încît, în momentul în care trece de perpendiculara care ar uni cîmpul obiectivului cu pămîntul, imaginea se răș-

toarnă pur și simplu, capetele soldaților ajungînd la limita inferioară a ecranului. Este perspectiva de care ar dispune spectatorul însuși dacă, suspendat cu capul în jos, ar urmări marșul. Prin această mișcare a aparatului, dusă pînă la inversarea imaginii, ca un reflex pe oglinda apei, Dreyer transmite frapant impresia de sfîrșit apocaliptic, sub aparența de atotputernicie a forțelor vrăjmașe Ioanei. Dar, părăsind coloana militarilor, aparatul pendulează pe traiectoria inversă, primind frontal în obiectiv năvala tîrgoveților. Intervenția aceasta a poporului reechilibrează parcă raportul de forțe în bătălia care se anunță — și să notăm că această subtilă aluzie, de esență metaforică, este tradusă vizual exclusiv printr-o mișcare de aparat.

În egală măsură apelează însă regizorul la expresivitatea actorului. În fața mulțimii care freamătă îngrozită, Ioana nu-și disimulează slăbiciunea. Ar vrea mereu să se rezeme de ceva și nu găsește. Cînd călăul o aduce lingă stîlp, e aproape ușurată că are, în sfîrșit, un punct de sprijin. Mută, stinsă, încremenită, așteaptă acolo, pe eșafod. Înlănțuită, urmărește zborul liber al unei vrăbii în înaltul cerului. Linia nobilă a înclinării capului Ioanei sugerează, ea însăși, un zbor nesăvîrșit.

Iar jos, în piață, planuri ample zugrăvesc creșterea fluviului omenesc, care amenință să se reverse, în timp ce printre golurile dintre grinzi se și insinuează perfide răbufniri de fum. A început supliciul!

Spasmele trupului răstignit sugerează valurile succesive și din ce în ce mai dese ale pîrjolului. Cu gura încheștată, Ioana încă mai urmărește îndărătnic zborul liber al păsărilor. Suferința îi poate fi însă deslușită în vibrațiile corpului. Scurte planuri-detaliu înfățișează jocul flăcărilor printre bușteni, chipurile îngrozite ale oamenilor, înăbușitul geamăt al femeilor, gura albă de lapte a unui prunc care, de la sînul mamei, aruncă o privire sălbăticeii lumii și, din nou, lemnul lins de flăcări... Auzi parcă

ascuțitele țipete ale mulțimii și trosnetul eșafodului devorat de incendiu. Și apoi, într-un prim-plan cu neputință de dat uitării, chipul Ioanei, care încă mai are maxilarele încheștate, așteptându-și izbăvirea. Resemnați, oamenii au aprins luminări, și flăcările se topesc în uriașă văpaie a rugului. Focul a învăluit deja trupul firav, abia mai distingem capul care se zbate în spasme și când, dintr-o dată, buzele se descleștează într-un strigăt, îl auzim parcă răsunând în noi, ascuțit, adânc și sfișietor. Soldații înșiși par cutremurați. Tortura n-a fost zugrăvită prin mijloace naturaliste sau melodramatice, cum ar fi fost mai ușor și mai de efect. Dimpotrivă, secvența rugului a constituit o nouă ocazie pentru dezvoltarea ideii fundamentale a filmului: triumful demnității și voinței umane. Căci această parte finală a *Patimilor* este dedicată tocmai triumfului Ioanei.

„AȚI ARS O
SFÎNTĂ!”

Montajul vertiginos al imaginilor care ne-au redat lunga, chinuitoarea agonie a eroinei va fi întrerupt de un titlu, smuls din întunecare, ca un strigăt: „*Ați ars o sfântă!*” Nu ironia lucidă și mușcătoare a lui Shaw („*O, Doamne! Tu, care ai făcut lumea asta frumoasă, spune-mi când va fi ea gata să-și accepte sfîntii?...*”), ci patetica reacție a umanității eterne în fața in Justiției monstruoase. Spunea Cocteau mai tirziu: „...*Dacă n-ar fi fost arsă, Ioana d'Arc n-ar mai fi fost eroină și filmele despre ea nu s-ar mai fi făcut...*” Dreyer îl identifică pe spectator, prin veacuri și peste veacuri, cu martorul ocular al supliciului și obține ceea ce și-a propus: ca publicul să nu rămână un contemplator pasiv al istoriei, ci să fie absorbit de trecut, retrăindu-l la tensiunea prezentului...

Ca și la Eisenstein, unde, în *Crucișătorul Potiomkin*, imaginea luminărilor la căpătiul lui Vakulinciuk conducea către ampla temă a focului, și aici, în *Patimile*, rugul explodează

într-o înflăcărată chemare la acțiune. „*Ați ars o sfântă!*” — strigă dezmeticiți martorii calvarului, în vreme ce, drept răspuns, invadatorii își agită, amenințător, armele. Din punctul lor de vedere, spectacolul s-a încheiat, francezii pot să plece... Dar francezii răspund: „*Ați ars o sfântă!*” — și în acest strigăt repetat e mai mult decât un simplu protest, e revelația. Uneori e nevoie ca un erou să piară, pentru ca idealul său să ajungă la oameni, să-i însuflețească...

Într-un racursi deslușim, prin fum și flăcări, capul ce alunecă în moarte, apoi obiectivul se întoarce către piață, către securile care izbesc cu sete chipuri crispate de fierberea luptei, către archebuzele englezilor căutînd febril poziții de tragere, către dezlănțuirea înaltei flăcări a demnității naționale. Demnitatea — aceasta este moștenirea Ioanei, este voința ei care înfrînge moartea.

A avut loc oare vreo încăierare în 1431, la locul supliciului? Un sfert de veac mai tirziu, notarul Boisguillaume depunea mărturie că „...*aproape toți cei de față nu-și puteau reține lacrimile. Și știu sigur că judecătorii, precum și cei care au luat parte la proces, au trebuit să înfrunte murmurul mulțimii...*” Atît! „Murmur mulțimii” i-a servit lui Dreyer ca punct de pornire pentru a descrie o răscoală fictivă, așa cum Eisenstein inventa represiunea de pe scările Odesei pentru a zugrăvi mai expresiv insurtecția anului 1905. În ambele cazuri însă, cu toată intervenția fanteziei cineaștilor, istoria nu era trădată, sensul ei era respectat și tradus cu fidelitate în imagini. În încăierarea imaginată sub revărsarea de foc, Ioana a și început să-și trăiască noua, nemuritoare existență. Intenția regizorului de a transforma tema focului în cea a răscoalei se citește în alternarea repetată a imaginii torței vii cu cea a încăierării. Lucid și aspru, Dreyer îi arată pe tîrgoveții din Rouen izbiți năprasnic de profesioniștii armelor, alungați, zdrobiți. Cu toate acestea, nu înfrîngerea este impresia copleșitoare pe care o lasă filmul, ci dimpotrivă, victoria. Victoria

tăriei morale a omului, a neînvinsei sale forțe spirituale.

Laic și actual, *Patimile Ioanei d'Arc* a avut de înfruntat reacția violentă a clerului, care ar fi dorit exaltarea unei martire catolice. La cererea arhiepiscopului Parisului, pelicula a fost, chiar, grav mutilată de cenzură. O atestă indirect și poetul-actor Antonin Artaud, când declară unui ziarist: „*Nici nu mă sinchiesc de ceea ce filmul și rolul meu au devenit în așa-zisa versiune comercială!*” De altfel, reacția criticii pare să fi fost și ea rezervată. La aceasta a contribuit, fără doar și poate, presiunea abilului Émile Nathan, care izbutise să-și prezinte propria producție ca „oficială”, protejată de autoritățile statului, în dauna celei realizate de „veneticul” danez. Dacă vom lua una dintre cele mai serioase și mai avizate reviste ale epocii, „Cinémagazine”, vom găsi, de pildă, în nr. 13 din 30 martie 1928, o notiță compusă din trei alineate despre filmul lui Dreyer, strecurată la rubrica „Écouri și informații”, în timp ce spațiile centrale erau rezervate producției lui Marc de Gastyne, reproducându-se nu mai puțin de cinci portrete ale Simonei Genevois în rolul Ioanei.

În alte numere din colecție, filmul lui Dreyer nici nu mai e citat, în vreme ce știrile, interviurile și reportajele de pe platoul *Miraculoasei vieți a Ioanei d'Arc* nu mai conțin. Poate că această flagrantă politică preferențială de presă a fost provocată de inegalitatea mijloacelor investite în publicitate; totuși, reacția criticilor după premieră exprimă clar starea de intimidare a specialiștilor, depășiți de aspectele extraartistice ale competiției.

La „potoul” premierei a ajuns primul filmul lui Dreyer, și tonul criticii nu pare tocmai entuziast. „*Prezentarea filmului în versiunea sa integrală ar fi schimbat opinia generală*” — declară Artaud revistei „Cinéma” la 1 august 1929, adevărind astfel indirect că „opinia generală” nu i-a fost favorabilă lui Dreyer. În primăvara lui 1929 apărea pe ecrane și versiunea lui Émile

Nathan. N-a fost o premieră ca oricare alta, ci una de un fast fără precedent, desfășurată în prezența președintelui Republicii. Filmul s-a bucurat de dimensiunile grandioase ale ecranului instalat pe scena Operei din Paris. Dar abia după acest strălucitor debut se poate vedea cât de stingherită e critica. Eufemismele nu mai conțin. „*Ioana e o creație magistrală care permite « micii geneveze »* (Simone Genevois, n.n.) *să speră că va deveni, când va fi mai sigură pe sine (!), o mare actriță...*”, scrie „Cinémagazine” din 26 aprilie 1929. Într-un alt număr, din 10 mai 1929, același „Cinémagazine” strecura malițios că mica Simone „...ar fi putut fi clasată cea dintâi la concursul celor mai frumoase amazoane...” Mai generos erau lăudate exterioarele și „*deși bătălia pentru Orléans e redată confuz [...], plecarea voluntarilor e bine făcută*”. Savuroasă prin conformismul ei manifest este concluzia recenzentului: „*« Miraculoasa viață a Ioanei d'Arc » vine la timp, în momentul în care țara sărbătorește al cincilea centenar al eliberării sale, ca un omagiu adus de către artă, de către cinematografie*.” Dar până și acest „*vine la timp*” nu putea fi un merit al filmului lui Nathan, din moment ce *Patimile* i-o luase înainte cu câteva luni. Deși simultaneitatea apariției celor două producții revendica o confruntare critică, comentatorii caută, pe cât posibil, s-o evite. „*Sînt fără nici o asemănare între ele — riscă, totuși, unul* — și diferă atît prin concepție, cît și prin execuție*”; iar un altul: „*N-are rost să comparăm filmul lui de Gastyne, îmbibat de romantism, reconstituire istorică exactă în măsura posibilului, cu « Patimile Ioanei d'Arc », în care Dreyer a evocat doar procesul și supliciul acesteia. Temperamentul și inspirația realizatorilor, ca și mijloacele tehnice utilizate sînt de asemenea diferite...*” Dar, referindu-se la producția lui de Gastyne, acest din urmă cronicar adaugă: „*Scenele procesului care compun a doua*

* „La Petite Illustration”, 24 noiembrie 1928.

parte a operei sînt — poate — mai puțin atrăgătoare. Spectatorul are încă în memorie recente Patimi, și ar fi fost mai oportun pentru Marc de Gastyne să-și fi oprit filmul la botezul de la Reims...“*

Și cu aceasta, fie și printre rînduri, s-a spus totul. În pofida tăcerii cu care a fost întîmpinată premiera lui Dreyer, apariția filmului lui de Gastyne pare a dezlega limbile. Prin reverberație, atmosfera din presa franceză se simte și în coloanele revistei bucureștene „Cinema“, al cărei corespondent la Paris, A. Vitner, scrie în 16 aprilie 1929: „Filmul lui Nathan va fi prezentat în curînd la Operă. Din sursă demnă de încredere sînt informat că el este comercial prin excelență (aviz distribuitorilor bucureșteni, n.n.) nicidecum realizat pentru a fi pe placul criticii de artă sau istoriografilor...“ Remarca, deși polemică, ne pare esențială, fiindcă exprimă starea de spirit a unei părți a criticii și a publicului informat, căreia producția lui Dreyer i-a dat, de la început, sentimentul unui eveniment la scara istoriei cinematografului.

Iată, de pildă, ce consemna, cu privire la aceasta, chiar în 1929, Léon Moussinac:

„Ipocrizia, josnicia (tribunalului ecleziastic, n.n.) îl pun sub acuzare în fața lumii în asemenea măsură că nu mai ai impresia de a asista la un proces situat exact în timp, ci la unul în afara convenției unei epoci, în fața unei drame care-ți evocă atîtea exemple mai obscure din istoria contemporană a luptei de clasă...“ Fără îndoială că această impresie de actualitate evocată de critic a determinat violența reacției cenzurii ecleziastice, care a dus la mutilarea unui film pe care Moussinac, mînios, — exagerînd, probabil — îl apostrofa ca „plicticos și catolic“! Dar același comentator nu conținește să laude „...bogăția și varietatea unghiurilor de filmare puse, toate, în serviciul expresiei — fiindcă nicidecum nu se simte la Carl Dreyer preocuparea de a « epata » — care ar merita un studiu spe-

* „Cinémagazine“, 24 mai 1929.

cial. Simplitatea mijloacelor, absența concesiilor la adresa gustului de moment și a prejudecăților cinematografice ale corporației, stima față de un spectator nicidecum flăiat — iată ce dezvăluie această operă plină de demnitate, de o înaltă sinceritate, care-și merită toată lauda...“

Moussinac sesizează noutatea mijloacelor de expresie ale realizatorului danez, fenomen singular în fața căruia criticii se vedeau constrinși fie la efortul de a-și modifica „prejudecățile corporației“, adică aparatul analitic, fie la contestare directă. Semnificativă ne pare, în acest sens, poziția filmologului britanic Paul Rotha, care, recunoscînd splendoarea picturală a imaginii filmului, i-a negat îndelungată vreme însemnătatea: „În Patimile — scrie Rotha — valoarea cinematografică a întregului este distrusă de frumusețea imaginilor individuale. Fiecare cadru din acest film extraordinar este atît de frumos compus, atît de echilibrat în desenul său linear și în distribuția maselor, atît de simplificat în detaliu, încît primul impuls al spectatorului e de a-l smulge de pe ecran pentru a-l înrăma pe perete. Dar acest lucru e în opoziție directă cu țelul central al cinematografului, în care fiecare imagine e neînsemnată prin ea însăși, constituind numai o parte și vibrînd doar în cadrul întregului...“

Este ciudat că reproșul de a fi folosit imaginea grafică, și nu filmică, vine de la un partizan entuziast al atît de disputatului experiment *Cabinetul doctorului Caligari*, la adresa căruia se puteau ridica mult mai puternice obiecții privind grafismul exterior și concepția pur teatrală a scenografiei.

În coloanele presei internaționale, alți critici își exprimau însă, nemijlocit, admirația pentru ceea ce americanul Richard Watts Jr. definea, în martie 1929, „sculptură în mișcare“, iar un corespondent din Zürich al revistei bucureștene „Cinema“ — „frescă animată“! Cît despre tinerii intelectuali francezi, semnificativă rămîne aprecierea poetului Jean Cocteau, care scria în 1928:

„«Potiomkin» ne-a răscolit imitînd un documentar. «Ioana d'Arc» imită documentarul unei epoci în care cinematograful încă nu exista!»...

IOANA — MAI TARE
CA FLĂCĂRILE!

Filmele mari au, ca și oamenii mari, destine dramatice — iată ideea de bază a cărții de față, premisa și metoda ei! *Patimile Ioanei d'Arc* adaugă tezei noastre un plus de îndreptățire. Filmul lui Dreyer a intrat în patrimoniul clasic, este prezent în repertoriul de aur al cinematecilor lumii, însă numai arhiviștii știu cît de departe sînt copiile aflate în circulație de originalul definitivat de Dreyer în cabina de montaj de la Billancourt.

Din 85 000 de metri ai diferitelor duble filmate, cineastul reținuse, în 1928, pentru negativul original, doar 2 200. Apoi a avut loc premiera mondială. Nu la Paris, cum s-a crezut, ci în patria cineastului: în ziua de 21 aprilie, la Copenhaga (iar cea pariziană, șase luni mai târziu, la 28 octombrie 1928!). Între aceste două file de calendar, opera fusese, însă, marcată de tăieturi importante, efectuate la cererea bisericii catolice. După ce retezase pletele lui Falconetti, foarfeca îi amputa și filmului secvențe dintre cele mai vii. Spre deosebire de publicul danez, cel francez n-a avut dreptul decît la o versiune trunchiată a operei, în care — după mărturia lui Moussinac — „tribunalul din Rouen devenise aproape simpatic și procesul fusese redus la o dispută teologică lipsită de progresie dramatică...”

Rămînea, însă, negativul, stocat la Berlin în depozitele Alianței Cinematografice Europene. În decembrie 1928 o veste din capitala germană l-a adus pe Dreyer în pragul disperării: printr-o neglijență, dacă nu cumva printr-o manoperă perfidă a compliciților, negativul fusese distrus într-un incendiu. Nebun de furie, regizorul l-a chemat în judecată pe producătorul Griniev. Dar cenușa nu mai putea deveni celuloid! Singura șansă de a obține alte copii ale filmului

era elaborarea unui nou negativ, pe baza dublelor care, deși se renunțase la ele, mai erau încă păstrate — mulțumită devotamentului doamnei Oswald, monteaza filmului — în cabina de la Billancourt. În îndirjirea sa, Dreyer n-a ezitat să se așeze din nou la muncă, reconstituind montajul din planuri pe care le îndepărtase — din exigență — într-o primă fază. „*Eu aș fi putut să-mi dau seama de diferențe, ca și monteaza mea; directorul studioului, însă, n-ar mai fi putut să le remarce...*” — istorisea, ulterior, cineastul. Copiile care colindă, astăzi, lumea, din acest al doilea negativ au ieșit.

Dar un blestem părea să urmărească filmul, ale cărui „patimi” încă nu conteniseră. În 1929, un nou incendiu devasta și laboratorul parizian care adăpostea noul negativ. Era prea mult! Dreyer și-a spus, poate, că *Ioana* lui, focului îi era predestinată... S-a resemnat să-și vadă filmul colindînd lumea în versiunea epurată de cenzori sau în copii după copiile celui de-al doilea negativ, mereu mai palide, mereu mai fade...

Și totuși, în 1952, filmologul francez Lo Duca descoperea, într-un maldăr de pelicule, fără să-și creadă ochilor, cel de-al doilea negativ, cel recuperat din resturi și care scăpase intact din incendiu. Nici o bucurie pentru Dreyer să-și vadă filmul relansat de societatea „Gaumont”, în acompaniamentul unei ilustrații muzicale de cel mai îndoielnic gust. Au trecut anii... De mult nu mai e cineastul printre cei vii. Și iată că, în anii '80, într-un azil psihiatric din Oslo e descoperită, uitată într-un ungher, o altă copie a filmului. Cercetătorii sînt complet derutați. De ce tocmai acolo? Și totuși materialul e în perfectă stare, iar pe cutii e încă vizibilă și ștampila poștei: 1928, anul premierei filmului!

Treptat, povestea se limpezește. În acel an influentul director al azilului, doctorul Arnesen, lucra la un studiu intitulat, polemic, *Ioana D'Arc, sfîntă sau psihopată?*. Auzind despre premiera de la Copenhaga, a cerut să vadă filmul și filiala daneză i l-a expediat. După ce

l-a vizionat, medicul nu s-a îndurat să-l inapoieze societății, ai cărei funcționari indolenți au uitat și ei să-l mai reclame, și asta timp de o jumătate de secol. Neglijență, binecuvîntat fie numele tău!...

Singura copie din lume a originalului capodoperei distruse a început să circule din nou în forma sa inițială. La 10 ianuarie 1985, în sala „Chaillot” a Cinematecui Franceze, zeci de istorici și specialiști comparau, uluiți, copia cunoscută cu cea recuperată la Oslo, mai lungă cu 200 de metri (aproape 10 minute de proiecție). Dar impresionantă era diferența de calitate a fiecărui plan luat în parte!

Filmul lui Carl Dreyer repeta destinul eroinei înseși, pe care n-o înfrînseseră nici foarfecele, nici rugul. *Ioana* lui Dreyer fusese în cele din urmă smulsă flăcărilor, se dovedise mai tare decît eșafodul cenzurilor, supraviețuise creatorului ei. Flacăra ea însăși, reînvia din propria ei cenușă...

III

OAMENII, DUMINICA

(*Menschen am Sonntag*)

de ROBERT SIODMAK (1900—1973)

Germania, 1928. *Scenariul*: Billy Wilder. *Imaginea*: Eugen Schüfftan. *Colaborator la regie*: Edgar G. Ulmer. *Asistent imagine*: Fred Zinnemann. *Distribuția alcătuită din neprofesioniști*: Erwin Splettstößer (*soferul*), Wolfgang von Waltershausen (*comis-votajorul*), Brigitte Borchert (*vinzătoarea de discuri*), Christl Ehlers (*manechinul*), Annie Schreier (*soția*).

Am întilnit *Oamenii, duminica* pentru prima oară într-o veche sală de cinematograf de pe Kurfürstendamm — UFA-Palast. Era în 1980, în centrul Berlinului Occidental. Cruțat, ca prin minune, de prăpădul războiului, localul constituia el însuși un soi de „uvertură”, introducînd-te, prin eleganța barocă și desuetă a interioarelor, în atmosfera anilor '20. Cînd în sală s-a stins lumina, am simțit cum adierea nostalgică punea stăpînire pe întregul public. Spectatorii, majoritatea între două vîrste, dacă nu chiar spre cea de-a treia, erau proiectați, din vălmășagul epuizant al metropolei ultramoderne, în „liniștea” unui alt Berlin, cu o bună jumătate de secol în urmă. Cu atît mai mult cu cît, printr-o stranie coincidență, începutul filmului înfățișa chiar locul pe care se afla cinematograful, unul dintre punctele fierbinți ale orașului, „Kudamm-ul” în fața gării Zoo. Același loc și totuși atît de dureros altul! Pentru că pe ecran era — am spune — un Berlin al „inocenței”, care nu îndurase nici dominația nazistă, nici agonia războiului, nici umilînța Ocupației, un oraș animat care habar n-avea, încă, de direcția în care-l împingeau, inexorabil, vîntul istoriei și confuzia politică.

Ciudată senzație să simți publicul unei săli contemplându-și propriul trecut, printre clădirile fantomatice care au devenit amintiri incerte. În acest decor atât de familiar și de străin totodată, roiește o omenire dispărută, în care zărești un singur punct stabil: o fată brună în stația de tramvai. Vagoanele trec unul după altul — fata așteaptă, îndărătnică. Un tânăr cu servietă sub braț o observă, apoi începe să-i dea tircoale. Mulțimi, tramvaie, automobile... și o idilă pe cale de înfiripare. Cei doi singuratici formează o pereche și se îndepărtează flecărind către terasa unei cafenele.

— *Cît de lipsit de bun-simț amicul care o-a făcut să așteptați atîta!* — observă tînărul, iar bruneta afectează o decepție resemnată, care nu-i poate ascunde pofta de rîs:

— *Bărbații sînt atît de egoiști...*

De sus, de pe ramurile salcîmului care-i veghează, le-a căzut pe masă un dar neașteptat, o omidă sidefie. Încîntați de pretext, cei doi și-au apropiat capetele, ca doi școlari, deasupra-i.

...Iar lîngă mine, în sala de cinematograf a anilor '80, un domn corpulent și cărunț a suspinat în amintirea timpului cînd, în carapacea de asfalt a Berlinului, încă nefrîmîntată de pasul de gîscă al „invincibilului” Wehrmacht, mai era loc și pentru salcîmi.

Ce vremuri, acel crepuscul de deceniu în care cîțiva anonimi fremătînd de tinerețe și încredere în sine au decis, într-o zi, să facă un „film colectiv”. Strînși în jurul unei mese, pe terasa „Cafenelei Romane” poate chiar la umbra salcîmului fulguind cu petale și omizi, au pus la cale o producție neobișnuită, ale cărei roluri — mai mult tipuri decît personaje — aveau să fie interpretate de neprofesioniști.

Robert Siodmak, american stabilit în Germania încă de copil, adusese din „Lumea nouă” spiritul de inițiativă. La 28 de ani împliniți, fusese actor de teatru, producător și regizor, reporter și — de curînd — pătrunsese în lumea

cinematografului ca monteur, ascunzînd însă ambiții mult mai înalte. Era fericitul posesor al unui aparat de filmat și al sumei de cinci mii de mărci puse la dispoziție de unchiul său, directorul unei agenții de turism. În jurul mesei, din belșug încărcată de halbe, grupul gălăgios pune la cale lumea și viitorul.

UN „NEGRU” VIENEZ Le-ar fi trebuit un scenarist. Firesc, și-au îndreptat privirile spre
ÎN CAPITALA
GERMANĂ ...

Billy Wilder, un tinerel de 22 de ani, reporter berlinez pripășit aici, de curînd, de la Viena. Tatăl lui Wilder, pe vremea cînd administra cîteva restaurante de gară, se afla mereu prin trenuri, purtîndu-și cu el și familia. Mai tîrziu, năstrușnicul părinte a vîndut restaurantele ca să-și cumpere o fabricuță de ceasuri, după falimentul căreia a încercat să pună pe picioare o crescătorie de pește sau — ulterior — un atelier de poșete din piele... Nimic nu-i ieșea cum trebuie!

Măcar fiului ar fi dorit să-i asigure o existență stabilă și confortabilă. L-a încredințat unuia dintre cele mai severe licee austriece unde, în opt ani, în loc să studieze greaca și latina, a devenit un specialist al tenisului de cîmp și un notoriu colecționar de nasturi, timbre și fluturi. Respectînd dorința părintelui, după bacalaureat s-a înscris la Facultatea de drept căreia nu i-a frecventat, însă, cursurile mai mult de trei luni. Ziăristica îi oferea satisfacții mai rapide și mai palpabile; în acest domeniu a și dobîndit consacrarea, în pofida tinereții sale. A fost primul care a reușit să-i ia un interviu magnatului industriei de război, faimosul Zaharoff! Într-o zi s-a prezentat la ușa lui Sigmund Freud care, o știa toată lumea, avea o aversiune declarată față de reporteri. Pacient docil, s-a întins pe legendara canapea din cabinet, istorisindu-și visele. Ciudate vise, fiindcă sunau a chestionar! „*Ce profesiune ai dumneata?*” — a întrebat, străfulgerat brusc de o sumbră bănuială, savantul. „*Ziarist!*” — a recunoscut, umil, tînă-

rul „psihopat“. „Rrrraus!“ (*Affarra!*) — a izbucnit, oripilat, fondatorul psihanalizei, și Wilder a înțeles că e mai cuminte să se supună.

De regulă, însă, reporterul știa să se facă ascultat și înțeles. Avea farmec, inteligență, umor, producea o impresie plăcută. Un american, șef de orchestră, Paul Whiteman, l-a luat cu el la Berlin. Curînd, Billy dobîndea aici exclusivitatea rubricii de criminalistică a marelui cotidian „B. Z. am Mittag“. Se împrietenise la toartă cu un coleg de redacție care seria la un nesfîrșit roman de război. Wilder, care, de cînd îl întîlnise pe Freud, se credea inițiat în tainele abisale ale psihicului, îl suspecta că și-a pierdut mințile. Abia cînd romanul *Nimic nou pe frontul de vest* a făcut din Erich Maria Remarque o celebritate, a înțeles cît greșise...

Billy seria și el. Seria scenarii pe care le ducea celor mai prolifici dramaturgi ai cinematografului germane: Franz Schultz și, mai ales, Kurt J. Braun. „Asta era o adevărată fabrică ambulantă de scenarii — avea să-și amintească, ulterior, Wilder — și, bineînțeles, n-avea timp să le scrie pe toate! Din pricina asta se servea de o mulțime de colaboratori și, în felul ăsta, am ajuns și eu să scriu două-trei pe lună. A fost, totuși, o bună școală din care am învățat multe, pentru că Braun știa cu precizie ce «merge» la public... Braun sau Schultz schimbau cîte ceva din cele scrise de mine și, bineînțeles, pe ecrane apărea numele lor. Ei erau deja consacrați, în vreme ce pe mine nu mă cunoștea nimeni...”

Wilder estima că ar fi scris în felul acesta circa 50 de scenarii semnate de alții. În libretul unei comedii muzicale, *Ritm pe rîu* (1940), pe care avea s-o ecranizeze, la Hollywood, regizorul Victor Schertzinger, scenaristul Wilder introducea personajul unui compozitor deosebit de popular care-și alimenta producția de șlagăre punîndu-i la treabă pe Bing Crosby și Mary Martin: „Asta se numește a lucra ca «negru» și e o profesiune foarte profitabilă!...” — explica cineva. „Profitabilă, cred!, dar pentru cine?” — întreba, candid, Crosby.

În *Ritm pe rîu* „negrii” își forțau, pînă la urmă, compozitorul să-i prezinte ca pe adevăratele forțe creatoare din culisele operei sale. În adevărata biografie a lui Wilder nu s-a întîmplat, însă, tocmai așa. Firește că, la un moment dat, „negrul” s-a săturat să-și mai alimenteze patronii cu idei și a încercat să lucreze pe cont propriu. Ciudat, însă! Subiectele care stîrneau entuziasmul producătorilor cînd cei care le aduceau erau Schultz sau Braun, nu mai aveau efect dacă erau prezentate de tînărul Wilder. „Cred că am fost cel mai refuzat scenarist din Germania! — avea să povestească mai tîrziu. *Întîi îmi cereau să scriu, iar apoi să arunc totul la gunoi!...*”

Unul dintre numeroșii biografi ai cineastului, Tom Wood, crede că, în ce privește debutul, Wilder „încurcă lucrurile” prin declarații contradictorii. În timp ce, în 1960, îi spunea unui reporter de la „Time” că primul său scenariu semnat ar fi fost *Oamenii, duminică*, trei ani mai tîrziu, în aprilie 1963, relatează o altă versiune: „Locuiam într-o casă cu multe camere închiriate, în care eram vecin cu o fată care, deși logodită, mă călca și pe alături. Într-o seară, cînd tocmai asta i se întîmpla, a dat buzna pe scări logodnicul ei și a început să bată cu putere în ușă. Eu mă aflam în pat — în patul meu! —, dormeam, și, pînă să mă dumiresc, ea-i făcuse vînt la mine în cameră unui tip speriat de moarte, cu pantofii în mînă. L-am recunoscut imediat: era șeful unei cunoscute companii cinematografice... Se uita la mine cu o privire stupidă, întrebîndu-mă dacă n-am cumva un încălțător. I-am zis: «Am! Dar mai am și-un scenariu pe care aș vrea să-l citiți!»; «Singular — a răspuns. Trimite-l la mine la birou...»; «A, nu, mulțumesc! Să-l citiți acum...» N-a avut ce face, așa încît s-a așezat la citit. Mi-a dat pe loc cinci sute de mărci și eu i-am pus la dispoziție încălțătorul... Așa a început cariera mea cinematografică...”

Tom Wood se grăbește să vadă o contradicție între cele două declarații, uitînd că cea dintîi e făcută unei publicații de ținută ca „Time”, iar

cea de-a doua a fost reprodusă de magazinul „Playboy” și se încadrează în maniera gazetăriei practicate acolo. Oricît ar părea de paradoxal, ambele relatări pot fi adevărate. Scenariul scris de Wilder pentru Siodmak era al doilea libret cinematografic pe care-l semna, primul fiind cel acceptat de casa „Universal” din Berlin sub titlul *Reporterul diavolului* *. Dar, cum *Reporterul*... n-avea altă ambiție decît să servească drept pretext pentru cascadele lui Eddie Polo, vedetă de mîna a cincea în filmele polițiste germane ale timpului, nefiind reprezentativ pentru biografia ambițioasă a dramaturgului, Wilder îl lasă, îndeobște, într-un con de umbră.

Acesta era, deci, tînărul scenarist care, alături de prietenii săi, pe terasa de la „Romanischen Café”, punea întrebarea:

„N-AM PUTEA FACE
ȘI NOI UN FILM?”

Printr-o fericită coincidență, clipa — și nu exagerăm cînd ne exprimăm

asa, într-atît era de fugară — le-a fost favorabilă. Filmul sonor nu monopolizase încă piața germană — *Oamenii, duminica* va avea șansa să iasă cu cîteva săptămîni înainte de triumfalul succes al *Îngerului albastru*, primul mare film sonor german — și cineastii, eliberați din „temnița” studioului, tocmai redescoperiseră aerul tare al adevărului străzii. În 1925 Pabst încă mai crea *Ulița durerii* pe platou. E drept că filmul său nu mai conserva din expresionism decît scenografia, dar Pabst însuși atrăsese atenția că „*viața reală nu comportă mai puțin romantism și oroare*” decît expresionismul. „Romantismul și oroarea” izbucneau în plină stradă, în 1927, cu documentarul *Berlin, simfonia unui oraș* de Walter Ruttmann.

Ostentit de Kammerspiel și de artificii platoului, Carl Mayer, eminența cenușie a filmului expresionist, dramaturgul lui *Caligari* și al *Ultimului dintre oameni*, visa la un film fără actori și

* Film regizat de Ernst Laemmle, care marca și una dintre ultimele apariții ale Mariei Forescu.

fără intrigă, reconstituind — prin montajul unor imagini „furate” după exemplul *kinokilor* lui Dziga Vertov — 24 de ore din viața marelui oraș. Karl Freund, pe atunci director al filialei berlineze „Fox”, s-a asociat cu Ruttmann și, înarmați cu o cameră portabilă și cu peliculă ultrasensibilă, au pornit la vînătoare de imagini. Părerile asupra *Simfoniei* au fost și rămîn împărțite. Unii îl proclamă capodoperă, alții îi reproșează caracterul abstract, de colaj dadaist, atemporalitatea. „*Simțim inima și nervii orașului, nu însă inima și nervii locuitorilor săi*” — rezuma un cronicar după premiera filmului. Ceea ce ne interesează, însă, aici, este că filmul a făcut școală, că strada a invadat ecranul. Au apărut imediat documentare ca *Piață berlineză*, testind același principiu vertovian, sau abordînd structuri cinematografice mai complexe, ca *Amintirile unei bancnote de zece mărci* (scenariul, Béla Balázs), profilînd orașul, ca personaj, peste un rudiment de intrigă. Această nouă orientare îi avantaja mai ales pe tineri, fiindcă — solicitînd mijloace tehnice și materiale reduse — facilita intrarea în profesiune. Grupul de la „Cafeneaua Romană” fusese cum nu se poate mai inspirat. O întîrziere de numai cîteva săptămîni i-ar fi fost fatală!

Cînd privești astăzi, pe copiile păstrate în cinemateci, genericul acestei „bagatele” realizate cu mijloace neprofesioniste și cu un buget de 5 000 de mărci (!) de către niște debutanți cu media de vîrstă sub 25 de ani (Fred Zinnemann avea numai 21!), rămîi surprins. Habar n-aveau ei înșiși, pe cînd luau startul, cît de departe vor ajunge, cîte premii Oscar, cîte alte trofee aveau să cucerească. Toți aveau să realizeze cariere strălucite... dar la Hollywood. Atunci însă, în Berlinul anului 1928, erau numai promisiuni vagi, cîteva tineri care n-aveau către ce să-și canalizeze entuziasmul.

Siodmak susține că, pentru elaborarea scenariului, lui Wilder nu i-ar fi trebuit mai mult de o oră. N-ar fi exclus! „*Eram cu toții diletanți*” — recunoaște Wilder. „*Siodmak era regizorul*

dintr-un motiv foarte simplu: cînd copiii joacă fotbal pe maidan, cel care are mingea e căpitanul. Moritz Seeler, critic de teatru, era producătorul. Singurul profesionist angajat în acel proiect era Eugen Schüfftan [...] Cît despre mine, eu eram scenaristul și tipul care transporta camera“.

Ceea ce Wilder uită, din nou, să spună este că, inițial, regizor fusese desemnat nu „băiatul cu mingea“, ci un intrus cu infinit mai multă experiență: Rochus Gliese. Autor încă din 1913 al scenografiei celebrului *Golem* jucat de Paul Wegener, fusese chemat peste Ocean, numai cu un an înainte, în 1927, de către Murnau, pentru a ridica superbe decoruri ale *Aurorei*. Nici ca regizor nu era un novice, fiindcă încă din 1921 realizase *Omul care și-a pierdut umbra*. Într-un interviu acordat, mulți ani mai târziu, revistei germane „Kinemathek“, Gliese își explica astfel abandonul: „Firma era obscură. Nici măcar nu se putea numi «firmă»! De fapt, era unchiul lui Siodmak... Am început să turnăm la Wannsee. Cel mai prost o duceam cu banii. Cînd Siodmak avea în buzunar zece-douăzeci de mărci, se chema că stăm bine. Utilajul cinematografic îl transportam pe un căruț tras de mîna de la gara Nikolasee pînă la plaja Wannsee. Era prea de tot și m-am retras...“ A ratat, astfel, o mare ocazie. Dar poate că despărțirea era inevitabilă. Prea mare era diferența de vîrstă și condiție între Rochus Gliese și juvenila echipă.

Regizor a rămas astfel Robert Siodmak, ajutat de Edgar G. Ulmer. Ideea scenariului provenea tot „din familie“, fusese inspirată de o nuvelă a fratelui lui Robert, Curt Siodmak, despre trista duminică a oamenilor mărunți. Pornind de aici, Wilder a improvizat pe cîteva zeci de pagini o tramă destul de subțire și echipa a pornit în căutarea interpreților. În deschiderea filmului lor colectiv, autorii aveau să înscrie, nu fără mîndrie: „Cinci tineri joacă în acest film rolul pe care-l au și în viață. Cînd filmul a fost terminat, ei au reintrat în mulțimea anonimă din care proveneau. Sînt oameni de rînd, din cei pe care-i întîlnim zilnic pe

stradă. Particule infime ale marelui oraș, ei se detașează pe fundalul patetic al acestuia...“

Iată-l, de pildă, pe șoferul interpretat de Erwin Splettstosser. Ghemuit sub automobilul pe care-l are în primire, spală măruntaiele mașinii. Un coleg îl cheamă la telefon. Erwin, însă, n-are timp de telefon, mai ales dacă la aparat e nevastă-sa. „Annie te întreabă dacă mergeți azi la cinema?“ „Stiu! — geme cu obidă șoferul. Dacă nu-l vede sîmbăta pe Willy Fritsch, nu-și găsește liniștea.“

Garbo, evident John Gilbert, Jannings, Fritsch, Clara Bow și fotogenicele lor zîmbete... Ne aflăm, oare, în fața vitrinei unui cinematograf? Nu! Doar în dreptul peretelui tapetat cu o întreagă constelație de staruri, colecție în fața căreia stă, tolănită, Annie. Cînd intră Erwin, ea se ridică în capul oaselor și își continuă, placidă, manichiura. Bărbatul își aruncă șapca direct în cîrligul cuierului și, satisfăcut de performanță, se așază la masă desfăcînd larg ziarul. Annie s-a refugiat și ea în paginile unei reviste de modă. Scena e mai tăcută chiar decît filmul mut! Nu-i nevoie de dialoguri pentru a percepe inexistența comunicării dintre soți. Liniștea e tulburată doar de picurul iritant al unui robinet defect (grosplan montat între cele două imagini ale soților). Erwin și-a scos haina din dulapul a cărui ușă se tot întredeschide cu un scîrțîit sugerat. Totul lasă impresia unei legături obosite și fără perspectivă.

În această atmosferă de scăpătate, doar fotografiile actorilor mai înviorează decorul. Lîngă „expoziție“, în fața oglinzii, Erwin își rade barba apoi, privindu-și fix soția, desprinde din perete fotografia lui Willy Fritsch pe care — vai! — a stropit-o cu clăbuc. Ea, care tocmai își ondula o buclă cu fierul încins, se apropie îngrijorată. Erwin continuă să-și săpunească fața, în vreme ce Annie evaluează prejudiciul adus chipului îndrăgit. Apoi, calmă dar necruțătoare, desprinde, la rîndu-i, din perete imaginea „Divinei“ și o brăzdează cu fierul de frizat. Sînt amindoi gata de plecare, în fața ușii. El o inspectează, o ultimă

dată, cu privire de stăpîn și-i ridică borul pălăriei, care-i ascundea ochii. Nesupusă, îndărătnică, ea îl coboară din nou. „Așa?” — articulează, amenințător, privirea bărbatului. Și își scoate lent haina. Nu vor mai ieși nicăieri în seara asta! Iar ea, ca represalii, se năpustește asupra actrițelor de pe perete. Atmosferă încărcată de explozibil. Fotografia frumosului John Gilbert e făcută bucățele...

— *Văd că sînteți cufundați într-o discuție* — exclamă Wolf, comis-voiajorul, evaluînd mulțimea fișilor de carton de pe podea, care nu mai au nimic fotogenic în ele. Prietenul casei s-a strecurat pe nesimțite în cameră, profitînd de febra conflictului.

— *Mai bine am face o partidă!* — îi propune, înțelept, lui Erwin, care nu mai așteaptă altă invitație. Se așază amîndoi la masă și împart cărțile, în vreme ce Annie își culcă, amărită, capul pe brațe, sprijinindu-se de tabla patului...

DUMINICĂ
DIMINEAȚĂ ... Un tren umple mahalaua de fum gros. Dormind chircit, un vagabond și-a

întors trupul întepenit pe o bancă îngustă. O bătrînă traversează, încovoiată, un pod. Grupuri de oameni s-au oprit în fața chioșcului de ziare. Un copil buclat se joacă printre case. Universul sordid al unei curți interioare...

Erwin abia s-a trezit. Privește deșteptătorul, apoi își îndreaptă ochii spre Annie, care doarme ghemuită lingă perete. Cască, se împleticește, coborînd din pat, își spală fața; Annie continuă să doarmă. Degeaba încearcă s-o readucă la starea de veghe, scuturînd-o. Ea se reîntoarce spre perete, fără să deschidă, măcar, ochii. În cele din urmă îi lasă un bilet: „*Ne găsești la Wannsee, la ora 10*”. Îi pune și cîteva țigări, pe masă, lingă bilet, apoi se răzgîndește, ia una înapoi, o aprinde și iese...

...Duminică dimineată. Orașul întreg a pornit la iarbă verde. Mulțimea se înghesuie la scările metroului, la autobuz, o fată urcă pe bicicletă.

Motociclete și automobile au umplut strada, și în același elan a pornit-o, cu ele, și camera: pe sub poarta Brandenburg, pe sub un pod, sub un tunel, din nou fundații și fațade, și încă un tunel, și încă un pod. Oameni care coboară o scară, mișună pe un peron, urcă alte scări, părăsesc gara. Oamenii, duminica...

Două fete se desprind din mulțimea care iese din metrou. Una e blondă; cealaltă e bruneta pe care am cunoscut-o în primele imagini ale filmului — flirtul de la cafenea al comis-voiajorului. La o intersecție, în întîmpinarea lor vin Erwin și prietenul său, Wolf. Comis-voiajorul o prezintă solemn pe brunetă: „*Brigitte, prietena mea cea mai bună. Erwin, prietenul meu cel mai bun*”. Grupul izbucnește în rîs și o pornește spre pădure. Doar Erwin se scuză, mai are o treabă, „*trebuie să-i telefoneze tușii Annie*” — spune, privindu-și semnificativ prietenul. Dar „tușa Annie” nu răspunde. Proprietăreasa confirmă că i-a bătut în ușa, dar ea doarme tun. Așa încît, resemnat, lui Erwin nu-i mai rămîne decît să-și caute, prin desișul pădurii, amicii.

Într-un tufiș se dezbracă fetele. Brigitte, care purta cu ea o valijoară, o deschide, dezvăluind un gramofon căruia-i întoarce arcul. Erwin îi arată o ilustrată înfățișînd o tînără femeie la scîldat. O suită de planuri surprinde înotătoare bălăcîndu-se în lac. Pagina de reportaj durează doar cîteva zeci de secunde, într-o înlanțuire vertiginosă de imagini diverse. Apoi îi reîntîlnim pe eroii filmului. „*Drăguț, Wolf ăsta, nu-i așa?*” — o consultă bruneta Christl pe bălaia Brigitte, iar aceasta confirmă, suspect de entuziastă. Blonda intră cu precauție în apă; în urma ei Erwin se avîntă, stropind în jur și pufnind. În larg, Wolf și Christl s-au luat la întrecere. Voiajorul o ajunge, o împinge, jucăuș, în adînc și o scoate la suprafață. Drept răspuns, ea îl măsoară o clipă șovăind, apoi îi trăsnește o palmă. Perplex, Wolf se îndepărtează spre mal. Christl îl urmează, profund nemulțumită de sine: nu știe să se poarte cu bărbații! Trebuia să fie mai îngăduitoare... Îl

urmărește, tristă, pe Wolf, care susține acum și dezmiardă trupul suplu al lui Brigitte, învățînd-o — pasămite! — cum să dea din brațe pentru a se menține la suprafață...

Curînd, grupul se scindează: voiajorul și blonda se bălăcesc, voioși; șoferul și bruneta pregătesc masa, în acompaniamentul gutural al patefonului. Prietenii se reunesc, apoi, la dejun, înfulecînd crenvurști și bînd berea direct din sticlă. Brigitte, care se înecă, beneficiază de asistența tandră și calificată a lui Wolf. Și iar rîd toți, cu excepția lui Christl, devenită — nu se știe de ce! — morocănoasă.

Dar, pe neașteptate, ne pomenim, din nou, în plin reportaj: o suită de gros-planuri, ca niște ilustrate poștale, reprezentînd cupluri afectînd... afecțiunea! Și, apoi, în cîteva *flash-uri*, Berlinul toropit de caniculă: un bătrîn a ațipit pe o bancă, în Tiergarten, cu fața acoperită de un ziar; copii care țin sub observație, de la fereastra apartamentului lor, strada pustie, așteptînd, parcă, producerea unei iminente aventuri; un manej de călușei încremeniți sub razele toride; un bărbat, lungit de-a dreptul pe caldarîm, cu batista peste ochi... „RĂMÎNEȚI NEMIȘCAT!“ — dictează un titlu. În fața fotografului „la minut“, se îmbulzesc grupuri de copii și adulți, pozînd, rînd pe rînd... Comportamentul variază și spontan sugerează „imaginea furată“, ceea ce a fost numit, mult mai tîrziu, „ciné-vérité“. Un album fotografic în maniera anilor '20, încheiat cu un „VĂ MULTUMESC!“ plin de politete...

În aceste zone „documentare“ ale filmului, adevăratul interpret principal rămîne aparatul de filmat. În spatele obiectivului său bănuim prezența operatorului Eugen Schüfftan. Era cel mai „bătrîn“ din echipă, împlinise 35 de ani! Studiase, întîi, arhitectura, își încercase vocația, succesiv, în pictură, sculptură și grafică. De îndată ce, prin 1920, pășea pragul studioului, se consacra, cu inegalabilă inventivitate, efectelor speciale. Cu trei ani înainte de a accepta oferta lui Siodmak, fusese cel mai important colaborator al lui Fritz

Lang la realizarea acelei apocaliptice anticipări a viitorului intitulată *Metropolis*. Superproducția lui Lang îi dăduse prilejul să-și perfecționeze sistemul de trucaje, extensie în perspectivă a decorului real și sărac prin iluzia de grandios furnizată de machetă. Inegalabilă la Schüfftan rămîne uimitoarea adaptabilitate la maniere artistice dintre cele mai diferite. Retorică expresionistă, observație sobră în spiritul realismului psihologic sau jonglerie strălucită cu efecte vizuale fascinante — nimic nu-i părea imposibil și răspundea, fără reproș, celor mai felurite solicitări. Cînd începătorii, strînși în jurul producției filmului *Oamenii, duminică*, l-au chemat în ajutor, Schüfftan n-a ezitat să se arunce, entuziast, într-o nouă experiență, de astă dată ca adept al procedeelor „cine-ochiului“ vertovian.

Asul trucajului cinematografic, campionul necontestat al iluzionării accepta să vineze realul nemijlocit! Poate că, ostenit de atîtea machete, oglinzi și alte accesorii mistificatoare, își dorea o experiență nouă, proaspătă. Sau poate că era cel dintîi care credea în steaua acelor tineri încă anonimi, cel care le întrevădea irezistibila ascensiune? Fapt este că a început să li se alăture, duminică de duminică, echipa lucrînd numai în zilele de sărbătoare. În timpul săptămînii, Siodmak alerga după anunțuri publicitare pentru „Neue Revue“, Wilder își plasa reportajele la „Tempo“, Schüfftan însuși robotea în studio. Duminică, în schimb, le aparținea întreagă! Cărau, voioși, camera, stativetele și bobinele de la un capăt la celălalt al orașului. „Era un adevărat «nouvelle vague» cu treizeci de ani înainte de a-l descoperi francezii“ — se lauda mai tîrziu, nu fără îndreptățire, Wilder. Ba era chiar mai mult, dacă luăm în considerare devizul, simbolic, de cinci mii de mărci, actorii neprofesioniști care își jucau propria existență, abilitatea cu care se îmbina povestea fictivă a unor tineri care încearcă să stoarcă toate resursele de bucurie ale duminicii lor cu autenticul nemijlocit al documentului vizual, care — tocmai el — avea să asigure filmului, peste decenii, un farmec și un

interes aparte. O îndrăzneală anticipativă în istoria cinematografului era însăși tentativa de a concentra imaginea unei metropole în spațiul limitat al unui sfârșit de săptămână...

După siestă, cei patru pornesc pe cărările sălbatică ale pădurii. În joacă, blonda Brigitte și-a aruncat bascul negru pe ramura unui arbore bătrîn. Ca să și-l recapete, cei doi bărbați o ridică spre creangă, întîrziind cu palmele peste rotunjimile coapselor bine făcute. Sprintare, fetele au pornit-o în goană pe cărări, antrenîndu-l în urmărire doar pe Wolf. Erwin, care a gustat „deliciile” căsătoriei și e sătul de trucuri din acestea, îi urmează, blazat, la pas. Șirete, pentru a-l forța pe urmăritor să aleagă, fetele au apucat-o pe alei diferite. Christl mai schițează cîțiva pași, din inerție, și se oprește, descoperindu-se întristător de singură: fără șovăială, Wolf a urmat-o pe Brigitte!

Respirînd sacadat, blonda și-a sprijinit trupul de un arbore, Wolf o fixează întrebător, în timp ce fata, fără vlagă, alunecă în iarbă. Rușinată, simulează o ușoară rezistență, dar, cînd el o îmbrățișează, răspunde sărutului, înlănțuindu-l și ea. Pudicul panoramic circular, care avea să intre în stereotipele cinematografului, schițează o mișcare arcuită în jurul arborilor, pînă să revină asupra perechii care s-a desprins din îmbrățișare. Tolănită pe iarbă, Brigitte își soarbe din ochi partenerul și, discret, își extrage de sub șale o ghindă care o chinuia de mult. Încă un pretext pentru o cascadă de risete...

Și povestea se bifurcă din nou...

Un manechin de ceară în vitrina unui coafor. Mohorite curți interioare ale caselor de raport, bănci pe aleile parcului, jeturi de apă în calea celor însetați, pietre de mormînt în fața unui atelier — detalii filmice pline de adevăr și forță de sugestie. Fațada unei case mizere la fereastra căreia sînt atîrnate rufe la uscat. Un pedestal pe care un înger își desfășoară, viguros, aripile. Un grup de soldați absorbiți în contemplarea unei inscripții gravate în bronz pe o altă statuie:

trista, pustia permisie duminicală! Detalii în gros-plan ale monumentelor menite să astîmpere curiozitatea turiștilor: vulturi, lei, o întreagă faună încremenită în piatră, sub dogoarea soarelui...

Apoi, așa cum ne-a obișnuit, montajul ne readuce la peripețiile excursiei duminicale a eroilor filmului. Această îmbinare de reportaj și ficțiune creează o frapantă impresie de întreg, de unitate a vieții metropolei. Sărutul îndrăgostiților și duminica soldaților în permisie sînt descrise cu aceeași subtilă expresivitate de un obiectiv care știe să dezvăluie legătura între senzualitatea tinerilor și exuberanța naturii, tristețea străzilor abandonate ale orașului și singurătatea bătrînilor veghind la ferestre. Multe decenii mai tîrziu, Borde, Courtade și Buache, autorii unei lucrări dedicate cinematografului german, aveau să observe cu admirație: „*Opera se organizează prin intermediul unui montaj strict și abil, riguros și fluid în același timp. Umorul, uneori chiar caricatura, punctează mereu filmul acesta, în care o obiectivitate documentară topește, în interiorul ei, tandrețe și satiră: Mobilitatea extremă a aparatului și recurgerea frecventă la gros-plan le conferă unora dintre secvențe un caracter «cinematic» mai apropiat de impresionismul francez al lui Epstein sau Germaine Dulac decît de avangarda germană a lui Richter și Ruttmann [...]. Unghiurile de filmare sînt, întotdeauna, alese cu grijă, fără a se cădea în exerciții de pură virtuozitate...*”

Definiție exactă a acestor pagini de armonioasă contopire între documentar și ficțiune. Valul mulțimii care inundă scările ieșirii din metrou. Pe plajă, printre cabine, furnicarul vilegiaturiștilor. Un paznic, cu o fetiță plînsă în brațe, așteaptă în fața inscripției COPII RĂTĂCITI! Perechi în costume de baie alunecă absorbite de ritmul unui tango lasciv. Și cei patru eroi ai filmului?..

Ei sînt, acum, în mijlocul lacului, instalați la „bordul” unui velociped acvatic. Erwin pedalează alături de Christl, pe o băncuță, în fața lor, fiind așezat Wolf care, galant, și-a oferit umărul,

Brigittei. Cu priviri întunecate, bruneta declară că a ostenit. Resemnat, voiajorul o înlocuiește la pedale, dar Brigitte se adaptează instantaneu noii situații, sprijinindu-și capul de genunchii lui Wolf. Blonda și-a lăsat o mână în apă și, încercînd să-l stropească pe voiajor, o nimerește pe Christl. Conflictul, mocnit, e gata-gata să izbucnească. Din vecini se aud, însă, strigăte. Două fete singure într-o barcă au pierdut o vislă. Uitînd de partenerii lor, bărbații se îndreaptă în grabă spre locul „sinistrului”. După acordarea „primului ajutor”, au loc schimburi vesele de priviri cu echipajul vecin. Wolf le aruncă chiar un ghemotoc de hîrtie pe care a mîzgălit, precipitat, ceva: adresă? telefon? Chipul Brigittei s-a întunecat, iar Christl o consolează, nu fără satisfacție.

Plimbarea s-a încheiat. Cei patru au coborît din hidrobicicletă. Șeferul s-a oprit lângă paznicul debarcaderului, să-i plătească, dar se pare că pretențiile acestuia depășesc rezerva financiară a lui Erwin. Voiajorul apare și el, încercînd să-l împace pe paznic și oferindu-i ceasul drept garanție. În cele din urmă e rîndul lui Christl să triumfe, înmîinîndu-le însoțitorilor ei, cu un zîmbet superior, diferența necesară.

Grădina de vară. În jurul meselor, petrecăreți tomnatici. În chioșc cîntă brav o fanfară. Dirijorul mulțumește marțial aplauzelor. Și un omnibus supraaglomerat care se îndreaptă spre oraș. Apoi, în fața unei porți, cei patru se despart.

— *Pe duminică viitoare?* — îl întreabă blonda pe voiajor.

Și suride, cu oarecare teamă în priviri...

Discreți, deși nu fără invidie, Erwin și Christl întorc privirea pentru a le permite sărutul despărțirii. Apoi bărbații se îndepărtează, rîzînd și împărțînd camaradereste ultima țigară...

Erwin reîntră în camera sa și o privește, surprins, pe „tușa” Annie, care își continuă netulburată somnul. Ridicîndu-se în sfîrșit, ea se așază greoi în capul oaselor, bijbiind cu picioarele în căutarea papucilor.

— *Știu că avem întîlnire cu Wolf. Mă îmbrac acum...* — îl asigură ea scărpinîndu-și capul, în timp ce șoferul, care o contempla cu mîinile în șolduri, îi arată, exasperat, ceasul.

Duminica mult așteptată s-a încheiat. Soare, pădure, flirturi — cît sînt de departe acum! Și vine din nou ziua de luni: dimineața cețoasă, strada cenușie, șomerii așteptînd în fața unui zid, mulțimea fericiților care au de lucru, grăbind pe bicicletă sau pe trotuare. Comis-voiajorul iese dintr-un magazin cu servieta sub braț; Christl conduce o clientă căreia-i înmînează un pachet; un ambuteiaj în care parcă am zărit, o clipă, la volanul unui automobil, chipul încordat al lui Erwin.

O zi de lucru ca toate celelalte. Fiecare trudește, visînd la duminica ce vine. Patru milioane de berlinezi așteaptă duminica. Și ea e încă atît de departe...

„NU ORICINE POATE SĂ FILMEZE...” 4 februarie 1929: U.F.A.-Theater de pe Kurfürstendamm anunță pre-

miera noului film *Oamenii, duminică*, producție a unui așa-numit „Studio 29”. Dar ce reprezintă acest „studio”? Cine sînt inițiatorii săi? Nimeni, nici cei mai pasionați cinefili ai orașului, cei care știau pe de rost biografiile lui Garbo și Mosjoukine, ale lui Jannings și Pola Negri, nici unul dintre *fanii* idolilor sărbătoriți ai clipei n-ar fi putut-o spune. Avea tupeu acest „Studio 29” să se prezinte în centrul uneia dintre marile capitale europene, cu nume despre care nici cei mai inițiați critici cinematografici nu știau o iotă.

Deruta presei germane este vizibilă fie și din cel mai succint tur de orizont al comentariilor apărute.

Chiar a doua zi după premieră, „Berliner Illustrierte Nachtausgabe” își intitula, semnificativ, cronică: „NU ORICINE POATE SĂ FILMEZE!” Dar revenea, prudent, cu un subtitlu: „*Interesantul experiment de la U.F.A.-Theater*”. Cu alte cuvinte, dacă — spre satisfacția marilor case de producție cinematografică — „*nu oricine*

poate să filmeze", criticul era totuși dispus să le recunoască unor tineri talentați dreptul la „experiment“. Experiment care s-a bucurat de o neobișnuită atenție din partea tuturor marilor ziare: „Tempo“, „B.B.C.“, „Neue Berliner Zeitung“, „B.Z. am Mittag“, „Berliner Tageblatt“, pentru ca, la 6 februarie, să-și facă prezența în comentarea evenimentului și marile cotidiene provinciale „Frankfurter Zeitung“ și „Leipziger Volkszeitung“.

„Joaca“ tinerilor de la „Romanischer Café“ se dovedea fecundă în consecințe și idei. Alfred Kemeny, unul dintre cei mai temuți critici ai stângii, care semna — programatic — cu pseudonimul „Durus“, opina în „Rote Fahne“ din 7 februarie: *„Sînt cîteva lucruri bune în această operă cinematografică ivită în afara structurilor capitaliste ale filmului german: o acțiune firească, simplă, ca decupată din viață, și oameni adevărați, adevărați!, care nu joacă, ci trăiesc, întocmai ca în filmele rusești... Un film fără urmă de teatru... O regie proaspătă, o imagine bună, un scenariu alert, influențe ale filmului rus, dar fără ideologia revoluționară a filmelor sovietice. Ceea ce e o mare greșală, o greșală decisivă! ...În cazul în care «Studioul 1929» va stărui în această neutralitate mic-burgheză, în afara realităților sociale esențiale ale proletariatului revoluționar, impasul și deruta artei burgheze vor constitui perspectiva neîndoielnică a acestui «studio», care ar merita o soartă mai bună...“*

Deși „n-a stăruit“ în „neutralitatea sa mic-burgheză“, ar fi dificil să susținem că „Studioul 29“ a avut o soartă bună. El n-a trăit, în istoria cinematografiei germane, decît episodul unei singure producții, a fost pur și simplu absorbit de industrie, aceeași industrie care-l menținuse pînă atunci în marginea ei. Imediat după reușita premieră, faimosul producător german Erich Pommer i-a oferit lui Robert Siodmak o situație sigură de regizor. Următorul său film, *Om care-și caută ucigașul*, avea să iasă exact peste doi ani, la

5 februarie 1931. Era un fel de aniversare sentimentală a „Studioului 29“. Pe genericul filmului străluceau numele scenariștilor Billy Wilder și Curt Siodmak, iar dintre neprofesioniștii *Duminicii* mai era păstrat, într-un rol cu totul episodic, Wolfgang von Waltershausen, interpretul comisvoiajorului Wolf. Pentru noua lor producție, Siodmak și colaboratorii săi avuseseră la dispoziție nu o cameră de filmat și cinci mii de mărci, ci un deviz dintre cele mai confortabile și utilajul cel mai perfecționat al studioului. Filmul lor era sonor, avea ambiția să lanseze chiar șlagăre, iar drept protagonist dispunea de Heinz Rühmann, tînăr comic în plină ascensiune. Și totuși, producția n-a înregistrat nici succesul comercial, nici succesul de stimă al precedentului „experiment“. Doar două publicații, și acelea strict profesionale, au socotit oportun să o consemneze.

Judecînd retrospectiv, „Studioul 29“ și-a îndeplinit cu vîrf și îndesat promisiunile. El a creat — e drept! — numai un film, dar unul antologic și a deschis drum unor tineri care — toți, fără excepție! — aveau să se consacre mai apoi ca valori certe. E adevărat însă că nu la U.F.A., ci în studiourile de peste Ocean, pentru că, o dată cu ascensiunea nazismului, au preferat exilul. La Hollywood a izbutit Wilder inegalabilele sale comedii satirice *Apartamentul* sau *Prima pagină*, acolo a obținut Zinnemann, autorul filmului *Un om pentru eternitate*, cele trei premii Oscar ale sale, acolo a repurtat Siodmak marile sale succese cu *Ucigașii* și *Femeia fantomă*, acolo s-au realizat pe deplin Edgar G. Ulmer și asul mirajului cinematografic, Eugen Schüfftan.

Oamenii, duminică, precursor al neorealismului italian și al noului val francez rămîne însă în istoria cinematografului nu numai prin personalitățile pe care le-a prevestit, ci și prin valoarea sa intrinsecă, reconfirmată la fiecare nouă confruntare cu publicul, prin farmecul inefabil pe care-l exercită astăzi ca și ieri și — probabil — ca și mâine...

IV

MULȚIMEA

(The Crowd)

de KING VIDOR (1896—1982)

S.U.A., 1928. *Scenariul*: Harry Behn, John A. Weaver și King Vidor. *Imaginea*: Henry Sharp. *Decorurile*: Cedric Gibbons și Arnold Gillespie. *Distribuția*: James Murray (John Sims), Eleanor Boardman (Mary), Bert Roach (Bert), Estelle Clark (Jane), Daniel G. Tomlinson (cumnatul Jim), Dell Henderson (cumnatul Dick).

Ciudat ce feste îi poate juca unui cineast memoria!

Într-un text citat de mai toți istoricii de film, King Vidor descrie astfel începutul *Mulțimii*: „Prima imagine arăta un grup de oameni intrând și ieșind dintr-un mare imobil newyorkez, apoi aparatul fixa o multitudine de ferestre ale unui zgiriu-nori, obiectivul îi parcurgea etajele înainte de a se opri la o fereastră prin care se puteau vedea sute de funcționari în fața meselor lor de lucru...”

Această imagine există, desigur, în filmul lui Vidor, ea a pătruns de altfel în toate antologiile cinematografice dedicate acelei epoci, numai că *Mulțimea*... nu începe așa! Ci, pur și simplu, cu următorul titlu:

„4 iulie 1900... Națiunea în sărbătoare!”

Defilări strălucitoare, focuri de artificii, case patriarhale ale începutului de secol arborând drapele înstelate, apoi trăsură și omnibuse de epocă într-o voioasă îmbulzeală...

Avem, oare, în față un documentar dedicat celei de-a o sută douăzeci și patra aniversări a Declarației Drepturilor Omului?

Ușor ironic, un insert-răspuns ne destramă iluzia:

„Dar ce înseamnă Declarația Drepturilor Omului pe lângă covârșitorul eveniment care se desfășoară în căminul familiei Sims?”

Un bătrîn mamoș apucă expert un prunc căruia, ținându-l cu capul în jos, îi aplică o palmă revigorantă peste fundulețul congestionat. Apoi îl prezintă, jovial, fericitului tată:

— *Iată un Ținc care vine pe lume cu toate drepturile omului!*

John Sims a văzut lumina zilei într-un 4 Iulie, dar nu într-unul oarecare, ci în anul care introducea omenirea, plină de nădejdi, în noul secol.

— *Îi voi crea toate șansele!* — își jură cu ochi strălucitori de speranță tatăl, în fața unei oglinzi care-l reflectă pe medic grăbindu-se să dea ajutor lehuzei.

Capul familiei Sims, un lungan uscățiv cu o expresie obosită, de om suferind, se întoarce spre mama copilului său...

Un șir de pietre, ca niște piese de domino, marcînd anii, alunecă prin fața privirilor noastre.

John Sims a împlinit 12 ani. „*Recită frumos versuri, studiază pianul, cîntă în cor așa cum făceau, la vîrsta lui, Abraham Lincoln sau George Washington...*” Acum stă în mijlocul unui grup de băiețandri, înșirați, precum vrăbiile, pe gard.

— *Ce vrei să te faci, Whitney, cînd o să fii mare?*

Cel întrebant, un negrișor cu neastîmpăr de sfîrlează, răspunde scărpinîndu-se în cap:

— *Pastor! Să cînt „Hallelujah”...*

Băiatul pretinde maximum din ceea ce îi putea oferi omului de culoare America acelei epoci. Dar, citind subtitlul, nu poți să nu te întrebi dacă nu cumva King Vidor medita, încă din 1927, cînd turna această scenă, la filmul pe care avea să-l realizeze doi ani mai tîrziu...

— *Eu vreau să fiu cowboy!* — decide un grăsan, stîrnind o rafală de rîsete.

— *Dar tu, John?*

Sims răspunde vag:

— *Nu știu...* (Dar adaugă apoi, plin de convingere): *Tata mi-a prezis că o să ajung ceva mare...*

O ambulanță trasă de cai străbate strada, ridicînd un nor de praf.

— În fața casei voastre s-a oprit, John! —
remarcă unul dintre copii.

Într-adevăr, în fața casei Sims s-a îngrămădit lumea.

Scara care urcă spre apartamentul de la etaj e strangulată, în perspectivă forțată, de un culoar care dă spre stradă și în care au năvălit curioșii. John își croiește, înfricoșat, drum prin mulțime. O femeie cu chipul răvășit de durere îl întâmpină:

— Trebuie să fii curajos, fiule! Așa cum te-ai fi dorit tatăl tău.

În loc de răspuns, pe întinsul ecranului nu se văd decât ochii îngroziți ai... celui menit să ajungă „ceva mare“!

O MIZĂ PE
EXPERIMENT

„Când a împlinit 21 de ani, John a devenit unul dintre cei șapte milioane de oameni convinși că New York-ul le aparține...“
— ne pune în temă comentariul insertat al filmului.

Iar imaginea ni-l înfățișează pe puntea unui vas, în ceata noilor veniți care privesc, plini de speranță, tabloul metropolei.

— Trebuie să fii al dracu' de bun ca să te poți desprinde din mulțime în orașul ăsta — observă cu luciditate un vecin.

— Probabil! — răspunde cu însuflețire John, înfruntându-i privirea sceptică. Dar eu știu că am toate șansele.

Și abia acum intervine imaginea citată în amintirile sale de către King Vidor, ca și de către autorii antologiilor cinematografice: furnicarul bulevardelor, conveierul automobilelor, străzi new-yorkeze surprinse cu rigoare și poezie vertoviană. Obiectivul panoramează pe un zgîrie-nori către o fereastră de la ultimele etaje, unde, printr-o abilită înlănțuire, pătrunde într-un imens stup birocratic — o uriașă hală cu sute de pupitre aliniate ca soldații — oprindu-se din mișcare în fața ace-luia pe care stă scris:

„137. John Sims“.

Filmul acesta este în mod declarat, din prolog, povestea obișnuită a unui om din mulțime, care crede în mirajul american al tuturor posibilităților, cronică încercărilor lui ratate de a se afirma. Rămîne greu de înțeles cum a fost posibilă realizarea unei asemenea producții la Hollywood, și mai ales într-un studio ca M.G.M.

Cînd Vidor a început lucrul la *Mulțimea*, marele studio împlinea trei ani de activitate. Fusese format printr-o alianță a societății Metro, ajunsă în pragul falimentului, cu casa Goldwyn, slăbită și ea. Drept al treilea element, dinamizator, acestor două firme li s-a adăugat ambițiosul Louis B. Mayer. Marota acestuia, panaceul său, unica rețetă a succesului pe care o stăpînea era cultivarea unei adevărate galaxii de staruri, și iată de ce compania a dispus, încă din primii săi ani de activitate, de actori de prim rang: Lillian Gish, Marion Davies, Norma Shearer, Greta Garbo, Joan Crawford, John Gilbert, Lon Chaney lucrau, toți, pentru M.G.M.

Dar cea mai mare „vedetă“ a casei era tînărul producător Irving Thalberg, factotum și protejat al patronului. Mayer nu intervenea direct în conducerea studioului, el nu se dorea decât „cloșca“ tuturor; practic, marea societate se afla sub controlul lui Thalberg, care, în numai doi ani, supervizase peste o sută de lung-metraje. Erau filme de un tip anume, sentimentale și liricoide, așa-numitele *glamour*. În acest amalgam de banalități hipersensibilizante și-a găsit loc, în modul cel mai neverosimil cu putință, filmul lui Vidor.

„L-am avertizat pe Thalberg că acest film n-avea să umple cinematografele...“ — își amintea King Vidor. „El mi-a răspuns: «Cred că M.G.M. produce destui bani ca să-și poată permite și o experiență. Va fi bine pentru studio, va fi util pentru întreaga industrie...»“

Irving Thalberg rămîne o personalitate teribil de contestată în istoria Hollywoodului. Tirziu, în 1975, la 40 de ani după dispariție, Elia Kazan i-a evocat chipul, folosindu-se ca pretext de o ecranizare a cunoscutului roman *Ultimul năvălitor*.



(*The Last Tycoon*) de F. Scott Fitzgerald. În rolul „copilului-minune” al Hollywoodului, cel al producătorului Monroe Stahr, a apărut Robert De Niro. Acest interpret, cameleonic în diversitatea compozițiilor, a restituit nu numai datele fizice, expresia blazată a lui Thalberg, ținuta lui de vechil, ci i-a sugerat și lumea lăuntrică, pretențiile de „geniu” atotștiutor, bădărania manifestă față de angajații săi, cu deosebire față de regizori și scenariști.

Așa va fi fost, oare, Thalberg într-adevăr? Ziariștii timpului îl măguleau denumindu-l „*Bona parte al cinematografiei*”! Astăzi, istoricii se contrazic: după Charles Ford, Thalberg „...avea idei revoluționare, ținea să fie înconjurat mai ales de tineri, deși neglija oarecum cineaștii experimentați și vedetele consacrate. Dispariția lui prematură (a murit la numai 37 de ani, n.n.) în 1936, se spune că din pricina epuizării, a fost dureros resimțită la *Culver City*”. Dar Roger Boussinot vede în Thalberg o figură „mitică” în sens peiorativ! „*Cariera vertiginoasă, imbecilitatea în fața talentului nonconformist, importanța sa în crearea unui stil Metro, adevărată apologie a conformismului, toate acestea îl definesc [...]. Grație lui și lui Mayer, M.G.M. a devenit cea mai retrogradă firmă de la Hollywood...*”

Paradoxală ne pare atitudinea lui John Howard Lawson, publicist și dramaturg american care și-a plătit convingerile de stînga cu mulți ani de tăcere forțată. Or, Lawson, care nu numai că l-a cunoscut personal, dar a și fost lansat, ca scenarist, de Thalberg, îi poartă, peste decenii, o vădită recunoștință dublată de respect. Pentru el, omul care mutilase *Rapacitate*, capodopera lui von Stroheim, era „talentat și sînguincios. Deși foarte tînăr, ocupa un post extrem de important. Îi plăcea puterea, dar iubea, în același timp, și filmul. Lucra cu pasiune și, mai cu seamă, nutrea un respect profund față de orice idee novatoare. Obişnuia să-și întrunească scenariștii — erau vreo 60—70 pe vremea aceea — și să susțină pe un ton categoric și insinuant: «Ce folos că sînteți atîția

și aveți atît de puține idei? Poate că nu vă pasă de munca voastră. Trebuie să pricepeți că studioul nu poate rezista fără idei»...”

În ce-l privește pe King Vidor, numai de idei nu ducea lipsă! Materializarea ultimei sale „idei”, filmul de război antieroic *Parada cea mare* spulberase recordurile de *box-office*, echilibrînd finanțele studioului după deficitul colosal al aventurii cu superproducția *Ben Hur*. Manifestîndu-și interesul pentru o eventuală continuare a acestui film, Thalberg a primit din partea lui Vidor un răspuns care trebuie să-l fi pus pe gînduri: „*Dacă l-am urmărit pe eroul nostru, omul obișnuit al Americii, în conjunctura unui alt tip de «război»: existența cotidiană în timp de pace? Cred că americanul de rînd își croiește drum prin viață învingînd o sumedenie de încercări dramatice. N-avem decît să le înregistrăm...*”

Thalberg obișnuia să mizeze pe „alergători” care cîștigaseră cursele. Vidor era în momentul acela favoritul său; cît despre miză, doar nu-și investea propria avere! A acceptat pariul. I-a oferit deplină libertate cineaștii pentru „experiment”. Iar regizorul a început prin a-și asigura colaborarea a doi iscusiți scenariști, Harry Behn și John H. Weaver. Erau condeieri pe care-i cunoștea bine, care nu combinau facil îțele unei intrigi, ci știau broda cu detalii de artizan pe situații aparent banale. Din echipă mai făcea parte și scenograful Arnold Gillespie (cel care zece ani mai tîrziu, în 1939, avea să ne încînte privirile cu decorurile *Vrăjitorului din Oz*). Gillespie era fascinat de experimentele cinematografice ale germanilor, de stilul expresionist, ale cărui elemente însă nu le reproducea servil, ci le încorpora stilului realist american. Din acest expresionism aplicat vieții cotidiene, realului imediat, a rezultat în *Mulțimea* un limbaj propriu, profund adecvat materialului de viață pe care filmul îl investiga. Cînd scenograful, inspirîndu-se din *Metropolis*, crea modele la scară redusă ale zgîrie-norilor, pe care operatorul Henry Sharp le filma alunecînd cu aparatul pe șine suspendate,

imaginea obținută era profund originală și de un impact vizual care se păstrează și astăzi. „Este — atestă Jean Mitry —, *alături de travellingurile din Intoleranță, Aurora și Ultimul dintre oameni, unul dintre cele mai frumoase din întreaga cră a marelui mut. Departe de a fi numai descriptiv, el situează personajul: singur printre atîția alții în unul dintre numeroasele imobile asemănătoare altor altora. Această singură privire îl definește din punct de vedere social mai bine decît orice altă analiză*“. Orson Welles în *Procesul* și Billy Wilder în *Apartmentul* au revenit la imaginea halei strivitoare în care sute de funcționari întorc, epuizați, paginile registrelor, așteptînd sfîrșitul programului.

JOHN SIMS
FURNIZEAZĂ
FATA! ...

Funcționarul de la masa nr 137, însă, are propriile sale planuri: el își notează, pe furiș, cursul

acțiunilor bursei (poate de-aici să vină șansa care-i este — fără doar și poate — hărăzită), după cum își impune propria sa conduită în ce privește utilizarea timpului liber. Cînd soneria anunță sfîrșitul calvarului cotidian, John se desprinde din hoarda conțopiștilor ce năvălesc spre vestiare. Îl vom regăsi, pieptănîndu-se cu grijă, în fața unei oglinzi din șirul spălătoarelor. Colegii trec pe lîngă el aruncîndu-i din mers cîte un:

- *Te-ai spălat bine, Sims?*
- *Ai dat jos jegul?*
- *Nu consuma tot săpunul!*

Iar el, John, se apără răspunzîndu-le sarcastic:

— *Atît de mult semănați între voi încît ați început să și glumiți la fel.*

John Sims se simte diferit de ei, crede în destinul său aparte. Cînd Bert, prietenul său, un bonom dolofan și jovial ca Fatty îi propune:

— *Hai cu două puicuțe pe Connie Island. Una ție, una mie!*

John îi răspunde hotărît:

— *Nu pot, Bert, am de învățat.*

Pentru că John Sims studiază în fiecare seară, nu se lasă dus de val, are mereu în față țelul pe care-l urmărește. Ca să devii CINEVA în America trebuie să te pregătești. Dar Bert, sceptic, îi zdruncină hotărîrea cu o singură remarcă de bun-simț:

— *Tipele astea știu mai multe decît toate cărțile tale la un loc.*

O mulțime de tineri întîmpină, în fața ieșirii de serviciu a unui mare magazin, defilarea vînzătoarelor care și-au încheiat programul. E și aici un soi de bandă rulantă care servește cavalerilor perechea dorită. Întreprinzător, Bert face prezentările:

— *John — Jane; Jane — John. Mary — John; John — Mary.*

Și, după ce-a făcut față etichetei, și-a înșfăcat energic fata aruncîndu-i lui Sims un:

— *Hai, Romeo, că ne apucă noaptea!*

„Romeo“ s-a pomenit alături de Mary pe imperiala unui autobuz de pe care domină furnicarul bulevardului. Au zărit prin mulțime un om-sandviș, un saltimbanc jonglînd cu bile colorate și atrăgînd astfel atenția asupra reclamei unui leac împotriva bătăturilor.

— *Sărmanul!, remarcă John. Cînd te gîndești că taică-său îl și vedea președinte...*

Și, izbucnind într-un hohot de rîs solidar, încep să mestece gumă descoperindu-și, fericiți, un mod de a gîndi comun, afinități secrete. Seara continuă în „parcul de distracții“, printre oglinzi deformante, tobogane și „tunelul îndrăgostiților“, adevărat conveier al industriei divertismentului. În vagonetul cu perechi îmbrățișate, John își face curaj și își sărută, apăsător, fata pe buze. Mai mult surprinsă decît tulburată, Mary remarcă:

— *N-ar fi trebuit să te las să faci asta!*

Dar el, pus la ambiție, recidivează, în timp ce vagonetul își continuă drumul prin tunel. Zeci de perechi dormitează înlanțuite. Dar nu în trenulețul-jucărie, ci în metroul care-i poartă spre oraș. Bert fumează fără chef, spre exasperarea lui Jane.

— Capul tău de bostan nu știe să citească?
— izbucnește ea, arătându-i cu degetul inscripția „FUMATUL INTERZIS!”.

— Nu toate sloganurile mă conving — ripostează, flegmatic, Bert.

Alte sloganuri au însă forță de sugestie. În fața lui John, pe umărul căruia și-a cuibărit capul Mary, un panou publicitar proclamă:

„VOI DAȚI FATA, NOI DĂM CASA...”

John a făcut ochii mari și, electrocutat de ideea năstrușnică, aruncă întrebarea:

— Mary, ce-ai zice să ne căsătorim?

— Ce? — îngână ea, adormită, pentru ca apoi să deschidă ochii mari, umezi și strălucitori.

Peronul gării... Despărțirea de familie...

— Calmează-te, mamă, doar nu mă înmormân-tezi — ride Mary, fericită, și apoi se adresează fraților ei, două matahale care o însoțesc:

— Aveți grijă de mama...

Bert și Jane îi bombardează cu boabe de orez, potrivit obiceiurilor locului. Dar, după ce trenul se urnește din loc, cinicul Bert își consolează prietena:

— Nu cred să dureze mai mult de un an-doi...

O obișnuită nuntă americană! Eleanor Boardman, interpreta lui Mary, tocmai o trăise cu adevărat. Filmul acesta era, de fapt, darul de nuntă al soțului ei, regizorul King Vidor. E adevărat că Eleanor nu de el fusese introdusă în lumea cinematografului, nici măcar nu era, acum, la primul ei rol principal. *Mulțimea* constituia cel de-al 20-lea titlu în palmaresul ei. Dar era filmul lui Vidor, bărbatul în care credea și pe care-l iubea. Deși, după cum mărturisea mai târziu istoricului Kevin Brownlow, lectura scenariului o decepționase: „Mă complăcusem pînă atunci în filme unde purtam toalete de un lux exorbitant, coliere de perle, pălării splendide, și m-am pomenit aici într-o poveste despre Mary Doe care-l întâlnește pe John Doe *, despre un băiat și o fată care

* Doe, porecla americanului comun, obscur. Frank Capra a făcut chiar un film, intitulat polemic *Vi-l prezint pe John Doe* (1941).

trec prin viață fără să știe de ce o fac, fără bani, fără a ieși în evidență...”

Și mai era ceva. Ea, care fusese pînă atunci partenera unor vedete celebre, trebuia, aici, să dea replica unui actor necunoscut și, practic, improvizat. Fiindcă James Murray nu era decît încă o „inventie” a lui Vidor, un simplu experiment. În tinerețe încercase întîi în „belle-arte”, naufragiind apoi ca spălător de vase prin birturi; cum era totuși prezentabil, devenise manechin, dar nu se împăcase cu viața de amplotiat și preferase vagabondajul. Cînd, remarcîndu-l pe stradă, Vidor l-a invitat la o probă de filmare, s-a pomenit că își convocase echipa de pomană! Murray a mărturisit mai târziu că nu se prezentase fiindcă, pur și simplu, luase invitația drept o farsă. De ce să-l fi remarcat, din mulțime, tocmai pe el? Sau poate că, de bucurie, băuse prea mult... Pentru că avea și năravul ăsta.

Acesta era, deci, partenerul pe care Vidor îl rezervase tinerei sale soții! O făcea numai pentru că recunoscuse în el unul dintre cei mai spontani actori pe care-i întîlnise în carieră... James Murray și personajul său, Sims, erau gemeni, interpretul nu trebuia decît să-și „joace” propria existență. „În Mulțimea — le declara el ziariștilor — găsise o poveste care istorisea viața așa cum o știam. Lucrurile care mi se cereau erau desprinse din propria mea realitate. Și poate, tocmai de aceea, au fost scene care mă lăsau absolut epuizat și tremurînd după ce reflectoarele se stingeau...”

„CASĂ,
DULCE CASĂ”

...Pentru că, în viziunea lui Vidor, scenele banale își dezvăluiau semnificații tulburătoare, puneau în discuție modul în care este irosită, ireversibil, viața...

Descrierea călătoriei de nuntă este însăilată din asemenea detalii, aparent anodine. Cei doi tineri însurăței, așezați cuminte pe canapeaua vagonului, privesc, într-o revistă deschisă pe genunchi, planul unei locuințe-model.

— *Asta-i casa pe care ne-o vom lua când o să-mi intre „vaporul“ în port...* — rostește, plin de speranță, John. Și ea îl ascultă cu credința cu care urmăresc țincii firul poveștilor în faptul serii. Un steward intră să pregătească patul. Un pic stingheriți, căutând să ascundă că tocmai momentul ăsta îl așteptau, se despart îndreptându-se către cele două cabinete de toaletă ale vagonului. Ea se contemplă în oglindă, satisfăcută, în dantela cămășii de noapte. El nu mai conținește să se spele pe dinți, pe git, pe piept, în amuzamentul vădit a doi călători care își savurează țigările pe o banchetă.

— *Ăsta se pregătește pentru somn ca pentru o expediție* — observă unul.

În timp ce-și schimbă, precipitat, hainele cu pijamaua, John pierde din buzunarul de la spate al pantalonului o cărțuție al cărei titlu lămurește totul: „Manualul tinărului căsătorit“. Filmul continuă în diapazonul comediei. Mirele își caută, dezorientat, prin labirintul cușetelor despărțite de o perdea, aleasa, săvârșind gafe peste gafe, pînă ce, exasperat, o strigă și ea-i răspunde din culcușul ei, înfiorată. John își aranjează tacticos costumul, stinge lampa și se așază alături. Mai mult nu se putea rosti, în 1929, despre un subiect „tabu“ precum noaptea nunții. Dar era, oare, neapărat nevoie de mai mult?...

După noapte, lumina zilei spulberată de prăbușirea apelor Niagarei. În clasicul pelerinaj pe care turiștii nupțiali îl fac la marea cădere de apă, Mary s-a lungit pe iarbă, sfîrșită de măreția peisajului și de dragoste, în timp ce John murmură, cu zbulcium de torent în voce:

— *Ești cea mai frumoasă fată din lume... Iubirea mea e fără sfîrșit, infinită precum Niagara însăși!*

Crăciunul... „Home, sweet Home“ („Casă, dulce casă!“) intonează John tradiționalul șlagăr al păcii căminelor americane. Îl cîntă acompăniindu-se la banjo, în timp ce ușa defectă a toaletei se tot deschide, lăsînd să se întrevadă „jetul“ de faianță al closetului. Iritat de această

destrămare a atmosferei romantice, el o împinge obstinat cu piciorul, ușa revine și trenul aerian care trece prin fața ferestrei zguduie tablourile de pe pereți. John lasă banjoul din mînă, descourajat. Cu o lingură în mînă, Mary își arată capul zburlit din chicineta îngustă:

— *N-ai vrea să stringi patul?*

Bărbatul aburcă și potrivește divanul în locașul său secret, lăsînd să cadă în spațiul acestuia o masă pliantă. Nu e chiar căminul pe care-l visau, inspiratorii sloganului din metrou au livrat mai curînd resturi decît „restul“ — dar lui John Sims încă nu i-a intrat în „port“ vasul așteptat, cel încărcat cu noroc. Are, însă, toate posibilitățile în această țară a tuturor posibilităților și își apucă, îndărătnic, banjoul, zdrăngănînd optimist.

— *E aproape șase!* — îl avertizează Mary. *Mama și băieții trebuie să se întoarcă dintr-o clipă într-alta...*

Și îi face semn că ar trebui să se radă. În vreme ce John se retrage în celula albă a toaletei, familia încărcată de cadouri apare în pragul camerei. Fericită de papucii îmblăniți pe care i-a primit, Mary își strigă soțul, care apare fără nici un chef. Conversația ia o turnură tipic americană:

— *Te-au avansat de sărbători?* — întreabă Jim, fratele cel mare al lui Mary.

— *Nu încă, dar toți mă asigură că am perspective.*

Mama-soacră e însă tare de ureche, ori se preface numai, și Jim îi strigă: „Spune, ca de obicei, că are perspective...“ Pentru a se sustrage discuției, John descoperă un pretext salutar: a uitat să cumpere băutură, și dă o fugă în vecini, pînă la Bert, după o sticlă. În apartamentul de burlac fericit al amicului, chiolhanul e în toi. Abia intrat, John se pomenește de git cu o fată care-l antrenează în ritmul îndrăcit al dansului.

„Arată-mi drumul spre casă,
Arată-mi drumul spre pat...“

Ăsta e alt cîntec, unul de chef, cel pe care-l urlă John în vreme ce Bert se străduiește să-l urce pe scara casei, în geana zorilor. Întinsă în

pat, Mary pare adormită, dar ochii larg deschiși îi strălucesc fieși.

— *Bert n-avea un strop!* — se scuză John, iar apoi constată: *Mama și băieții au plecat.*

Vidor nu-l înfățișează pe vinovat, el îi arată doar umbra proiectată pe perete, cu sticla goală în mână. În centrul imaginii rămâne femeia, cu privirea încărcată de tristețe.

— *Ai mei nu te plac!* — observă ea.

— *Dar tu?* — o întreabă John, vinovat. Și, în fața candorii lui, Mary nu poate rezista, întinzându-i, drept răspuns, pachetele cu daruri de Crăciun. „*Ești cea mai minunată soție!*” — exclamă, recunoscător, John Sims. O va răsplăti, fără șovăială, în ziua când „vaporul” așteptat va intra în radă...

Vidor a spus, mai târziu, că în *Mulțimea* dorea să înfățișeze ființa umană fără idealizări, cu imperfecțiunile și calitățile ei. În centrul concepției sale, realizatorul pusese evitarea melodramei. Pentru Vidor, aceasta presupunea, înainte de toate, eliminarea personajului negativ, a „omului rău”. „*Drama vieții* — observă Vidor — *nu de răutatea oamenilor e provocată. Niciodată* — îndrăznește el să afirme, deși n-a avut o ascensiune ușoară — *nu m-am lovit de oameni răi în viață și iată de ce nici nu știu prea multe despre specia asta. Știu, însă, că dacă ai oameni răi în film, ai melodramă, și dacă ai melodramă, nu mai ai veridic.*”

În *Mulțimea* nu sînt oameni răi; doar viața e aspră, vicleană și feroce. Și acestuia trebuie să-i rezisti!

Aprilie: în baie, el încearcă să repare bazinul closetului, care curge; în cameră, ea se chinuie să ridice patul recalcitrant.

— *De ce nu mi-ai spus că s-a defectat instalația?* — întreabă John, iritat. *Nimic nu mai funcționează aici!*

Trenul aerian trece, într-o dezlănțuire de seism, în timp ce bărbatul bombăne nemulțumit. Mary deschide prea larg dulăpiorul chichinetei, a căru;

ușă el o proiectează violent îndărăt, lovindu-i brațul. Și-a pus haina și acum o scutură, agasat, de praf. Dar, concentrat asupra acestei ocupații, scapă farfuria cu sandvișuri ce i-a fost întinsă. În atmosfera încordată, s-au așezat la masă.

— *Uite cum arăți!* — izbucnește soțul. *Nici măcar nu-ți mai aranjezi părul. Știi cu ce semeni? Cu o mîță înfuriată!*

Și în timp ce ea, vinovată, își netezește pletele, John continuă:

— *Nu poți avea puțină grijă pentru ținuta ta?*

— *Mi s-a urît de reproșurile tale* — explodează ea, ridicându-se de la masă în timp ce John, încercînd să deschidă sticla cu lapte, și-a improșcat haina și e cu atît mai exasperat.

— *Nici tu nu mai ai gust de șerbet!* — nu rămîne nici Mary datoare.

Iar el, din prag, trîntește, o dată cu ușa, și aforismul:

— *Căsătoria nu-i o instituție, ci un supliciu.*

Ce altă ripostă ar mai putea găsi ea decît universalul „*mă întorc la mama!*”? Și, deși Mary s-a repezit la valiză, John coboară scara cu aerul că puțin îi pasă. Surprinsă de comportamentul soțului, ea a lăsat să cadă o rufă, izbucnind în plîns. Într-un impuls disperat, aleragă la fereastră, o deschide și-l imploră să se întoarcă.

— *Întîrzii!* — răspunde el de jos, dar ea și-a culcat, tandră, capul pe pervaz și el nu-i rezistă, se întoarce.

— *N-am avut prilejul să-ți spun...*

John Sims înțelege dintr-o privire. Își aruncă pălăria în tavan, își strînge soția în brațe, pătimaș, apoi, dezmeticindu-se, o așază în fotoliu, cu ocrotitoare grijă.

— *De-acum o să mă port altfel* — o asigură, covîrșit de remușcări.

O așază la masă, îi toarnă lapte, îi pregătește un sandviș. Și Mary se complace în răsfaț, deși presimte că nu va dura prea mult, sau poate tocmai pentru asta.

— *Mary, ești cea mai frumoasă fată din lume!* — izbucnește nestăvilit, ca odinioară sub torentul Niagarei, și o sărută cu patima lunii de miere. Din ușă își leagănă tandru pălăria pe brațe, de parcă ar fi ținutul pe care-l așteaptă, sub ochii ei umezi de iubire, de recunoștință, de emoție...

Filmarea *Mulțimii* a început în 1926 și s-a prelungit, cu intermitențe, până la sfârșitul anului următor. Munca a fost complicată, între altele, de faptul că, în cursul turnării unora dintre scene, Eleanor Boardman era... gravidă. Și, spre ghinionul echipei, acest „accident“ n-a coincis cu perioada realizării secvențelor în care ea trebuia chiar să arate gravidă. A fost nevoie ca atelierul de costume să-i modifice veșmintele. Până și scenele din parcul de distracții de la începutul idilei i-au pus actriței probleme dificile. „*Am fost nevoită să mă dau pe tobogan, să alunec pe centrifugă — un adevărat coșmar!*“ — se plîngea ea mai târziu, în interviul acordat lui Kevin Brownlow. Evident că, în cele din urmă, Vidor a trebuit să întrerupă pentru câteva zile filmările — era, doar, vorba de propriul său copil!

Lui John Sims, însă, graviditatea soției sale îi apare ca un eveniment exclusiv fericit. Încadrat într-un nesfârșit șir de viitori tați, el așteaptă, cu sufletul la gură, în anticamera maternității, săvârșirea evenimentului. Împreună cu obiectivul, pătrunde apoi, prin ușa salo-nului, între zeci de paturi cu lehuze. În unul dintre ele o descoperă, în cele din urmă, pe Mary, epuizată, dar privindu-l compătimitoare:

— *Săracu' de tine. Cît te-ai mai zbuciumat!*...

Iar el, în timp ce o mîngîie, își examinează pruncul:

— *Scamănă leit cu tine!* — îl asigură ea, mîndră.

Și, cu încrederea propriului său părinte, în acea zi de 4 Iulie 1900; pe care John Sims n-are de unde s-o cunoască, dar care i-a fost

parcă transmisă printr-o forță obscură a naturii, își jură: „*Am să trag mai tare de acum înainte. Copilul ăsta trebuie să ajungă cineva...*“

Ca o voce a comentatorului, acestui legă-mînt îi răspunde un subtitlu malițios: „*În următorii cinci ani, în viața familiei Sims n-au mai fost de semnalat alte evenimente decît că a mai sporit cu o fetiță și că salariul capului familiei a mai crescut cu... opt dolari...*“ Cum se vede, în viața lui John, „vaporul“ așteptat întîrzia să-și arunce ancora.

Week-end pe plajă: John, zdrăgănind din nedespărțitul său banjo; cei doi ținți se zben-guie. Pregătind picnicul, Mary atrage atenția tatălui că băiatul trebuie dus „undeva“. John se execută, conducîndu-și progenitura îndărătul unor stilpi și verificînd discret dacă operațiunea decurge normal.

— *Vreau un măr!* — anunță strengarul, a-lergînd în jurul tortului pregătit de gospodină și improșcîndu-l cu nisip. Mary luptă să deschidă o cutie de conserve. Se mai răstoarnă și un ibric pe foc...

Vidor își construiește filmul din amănunte cotidiene care dau, laolaltă, dimensiunea miracolului supraviețuirii omului mărunt. „*« Parada cea mare » — declara el presei — repurtase succes prin detaliile vieții soldaților americani; în « Mulțimea » doream să redau detaliile vieții civile a americanului: toaleta defectă, copiii pe plajă, aceasta era atmosfera filmului, pe care-l doream o provocare adresată spiritului de observație al spectatorului*“.

Din acest punct de vedere, *Mulțimea* era — în mod paradoxal — un film mai ambițios decît *Parada*, fiindcă n-avea mai mult conflict dramatic decît s-ar fi putut găsi în existența majorității spectatorilor săi. Era un film dintre cele mai dificile în care, după mărturisirea realizatorului, multe detalii fuseseră descoperite în timpul turnării.

Opera cinematografică — declarase Vidor — „*trebuie să fie traducerea vizuală a gîndirii au-*

torului. [...] *Ea trebuie compusă cu camera, nu ca un roman sau ca o dramă*". Aforism care a trezit minia regizorului francez René Clair, partizan al unui „scenariu de oțel”: „*asta nu înseamnă decât a te juca cu cuvintele* — comenta autorul *Pălăriei florentine*. *Inspirația n-are nevoie, pentru a se manifesta, de decorul studioului, de mirosul vopselelor și de loviturile de ciocan ale recuzitelor...*”

Clair are, într-un fel, dreptate. Deși n-ar trebui să ne încurcăm în cuvinte. Dincolo de ceea ce a fost improvizat din mers, cadrul dramaturgic al filmului lui Vidor era trasat și respectat cu aceeași rigoare pe care o pretindea colegul său francez. Ceea ce voia, era să descrie ratarea și decăderea unui om capabil, care crede în mirajul „tuturor posibilităților”, dorea să arate destinul omului înghițit de mulțime; și își urmărea țelul cu obstinație.

Alături de Sharp, operatorul său, a descoperit noi procedee de filmare, înrudite cu cele utilizate de Vertov în U.R.S.S. Secvențele din Manhattan sau cele de pe plajă au fost „furate” cu camera ascunsă. Vidor și-a camuflat operatorul în spatele unui camion, îndărătul unui vraf de colete și, când remarca ceva demn de atenția obiectivului, se apleca nonșalant asupra „încărcăturii”, comandând cu jumătate de gură: „*Motor!*”. Amestecul de „cinema direct” și ficțiune dădea un efect impresionant, reprezenta o inovație, deși la ea ajungeau, cum am văzut, în același an, și cineastii grupului „Studio 29” din Berlin. Pregătit de evoluția mijloacelor tehnice, procedeul plutea în aer...

Să ne întoarcem însă la John Sims, care-și așteaptă șansa vieții, deși Mary îi declară, sceptică:

— „*Vaporul*” tău s-a împotmolit de ani de zile, printre sloiuri, pe undeva la Polul Nord. Mai bine ai lua exemplul de la Bert.

N-ar fi trebuit să-i spună asta! Fiindcă Bert, pragmaticul și jovialul Bert, a izbutit. A devenit, dacă nu patron, măcar șef, și încă șeful

lui John. Pentru John Sims, însă, a fi șef de birou nu reprezintă un ideal. Capul lui furcă de idei și ideile sînt bine plătite în America. Dovada? Luînd parte la un concurs de sloganuri publicitare, Sims a tras lozul cîștigător. Era atît de simplu! Să însoțești imaginea unui detergent banal cu formula:

„**CURĂȚITORUL MAGIC!**”

Și numai cu aceste două cuvînte „a împușcat” 500 de dolari!

Nu-i chiar „vaporul” așteptat, dar măcar un semnal îndepărtat că acesta e pe drum. Victorios, intră în casă încărcat de pachete. Și, dacă nu s-a întors cu automobilul personal, a adus cu el o trotinetă cu ghidon lucitor, pe care le-o arată de la fereastră copiilor care se jucau peste drum. Cei doi frați o zbughesc spre casă traversînd strada. Un șofer a împins frîna cît putea de tare. Prea tîrziu! În rochița ei albă, fetița zace în spatele autocamionului, ca un pescăruș doborît din zbor. În jurul ei mișună mulțimea curioasă...

SĂ EVITĂM
MELODRAMA

Da, să trecem cu pudoare peste scenele melodramatice care urmează. Știm

doar cît disprețuiește Vidor melodrama. Asemenea scene sînt un accident în arhitectura filmului, un tribut plătit gustului timpului, celor care alimentaseră triumful *Cîntărețului nebun*. Să trecem, dar, peste disperarea bărbatului care, privit din spate, ridică într-un zadarnic protest brațele împotriva metropolei ucigașe și a mulțimii indolente, să trecem peste umerii ridicați a neputință de către bătrînul medic și peste plînsul de nepotolit al mamei. Este o suită — altfel scurtă — de momente încheiate cu un text care sună aforistic:

„*Mulțimea rîde mereu cu tine cînd ești vesel, dar de plîns nu plînge decât o singură zi...*”

Din ziua nenorocirii, în viața lui John Sims s-au scurs zile, săptămîni și luni. Iată-l așezat, dir nou, în sala imensă a funcționarilor, din

nou la masa 137, adincit în lucrul său. Și aici, pentru a reda incapacitatea omului încercat de soartă de a se concentra în munca sa de rutină, regizorul a folosit un efect vizual neobișnuit: peste fruntea lui, în gros-plan, au fost suprapresionate coloane de cifre întretăiate de imaginea rochiței albe pe asfaltul murdar, coloane de cifre întretăiate de imaginea obsedantă a camionului scăpat din frîne — și, apoi, aceleași coloane, pline de corecturi, ca niște șiruri de recruți dezordonați, pe fila registrului asupra căruia e aplecat Sims. Degeaba își aprinde, cu degete tremurînde, o țigară! Cifrele își continuă dansul bezmetic peste fruntea încețoșată de amintiri sfișietoare.

— *Sau îți revii, sau îți iei concediu!* — îi reproșează, violent, supraveghetorul. *Uite ce mizerii scrii.*

— *Mizerabilă e slujba asta!* — explodează John. *M-am săturat de ea.*

Și părăsește masa de lucru.

Un vas în rada portului...

Să fie mult așteptatul „vapor“ al lui John Sims?

Firește că nu, din moment ce nu intră în port, ci îl părăsește! Este vaporul pe care se desfășoară picnicul colegial al societății de asigurări „Atlas“. Pe punte, Mary e cufundată într-o convorbire decisivă cu Bert.

— *La capacitatea lui, soțului meu i s-ar fi convenit de mult o avansare...*

Pe chipul lui Bert, croit anume pentru zîmbet, se poate citi o imensă nedumerire.

— *S-ar fi convenit s-o anunți pe Mary că ți-ai prezentat demisia!* — i se adresează lui John, și apoi îi lasă să se lămurească împreună.

— *Nu știu dacă am procedat bine sau nu, dar... asta e!* — mărturisește, încurcat, bărbatul.

Iar Mary, înțelegătoare ca totdeauna, își apropie chipul de fruntea lui înnegurată:

— *Poate că trebuia s-o faci mai de mult! În definitiv, sînt atîtea slujbe.*

„*Mary avea dreptate* — confirmă comentariul scris al filmului. *Lumea era plină de slujbe, atît de plină încît John a izbutit să abandoneze patru dintre ele într-o singură săptămînă...*“

O stradă... o sonerie... o gospodină în prag... și întrebarea, fără convingere, a lui John: „*N-aveți nevoie de un aspirator?*“ Apoi, fără a mai aștepta răspunsul, pornește mai departe...

...Mereu și mereu, vechea poveste.

— *M-am săturat să încerc cu aspiratoarele!* — mărturisește acasă, ascunzîndu-și disperarea îndărătul ziarului pe care și l-a desfăcut în față.

— *N-ai vîndut chiar nimic?*

— *Nici n-o să izbutesc vreodată! Toată lumea e echipată cu aspiratoare.*

— *Ești sigur că vina nu e a ta?* — insistă Mary, și între cei doi soți a trecut, o clipă, scurt-circuitul unei confruntări greu de ocolit. Dar băiețașul a apărut fluturînd roata mașinuței sale șchioape, care trebuie neapărat reparată...

„*Nu știi niciodată cît de imensă e mulțimea, pînă ce nu te confrunți cu rezistența ei...*“ — glăsuiește un insert.

Într-o anticameră tixită de candidați la, o slujbă, un boss îi trece în revistă, examinîndu-i. Unul, disperat, îi sare în față:

— *Dați-mi o șansă, una singură!*

Disperarea din ochii acestuia îl pîlîie și în privirea lui John atunci cînd, acasă, remarcă prin fereastră că în stradă a oprit automobilul cumnaților săi. Presimte că o convorbire neplăcută e de neocolit.

— *Crezi că-ți putem oferi o vacanță pe viață?* — îl întreabă, plin de importanță cumnatul Jim, un tip care, se vede bine, știe ce înseamnă a face carieră...

— *Pînă la urmă trebuie să accepți slujba pe care ți-o oferim noi* — intervine, rezonabil, fratele mai tînăr al soției.

— *N-am nevoie de slujba voastră!* — ripostează John, umilit. *Voi găsi, singur, ceva mai bun...*

— *De luni de zile îmi repetă asta!* se vaită Mary, cu mâinile la temple.

— *Dacă n-o scoți la capăt în vreun fel, o luăm cu noi acasă!* — decide Jim pentru toată lumea. Și, sub privirile lui John, Mary pleacă fruntea, supusă.

A coborât în stradă în neștire. Nici n-a simțit că băiatul, care pînă atunci se jucase cu mașinuța lui, îl urmează. John Sims își continuă calea ca un somnambul. Pistonul unei locomotive; săgeata unui tren în viteză; o pasarelă de pe care bărbatul se apleacă... După ce vagoanele au trecut și fumul s-a destrămat îi deslușim silueta tot acolo, pe balustradă. Copilul îl ia de braț și-l atrage spre el:

— *De ce ești fără chef? De ce nu te mai joci cu mine? Nu te mai iubește mama?*

Minuța firavă caută palma tremurătoare.

— *Mie-mi placi mult! Când o să fiu mare, ca tine aș vrea să fiu.*

Zguduit, John Sims își strînge fiul la piept.

— *Tu mai crezi în mine? Atunci încă mai sînt șanse, băiete!*

Oare chiar mai sînt? La vederea unui „An-gajăm” pe o tablă neagră, Sims se repede, încearcă să pătrundă spre fruntea șirului de șomeri care-l resping, firește. Degeaba le explică: „*Îmi trebuie slujba asta. Am o nevastă, un copil...*”

Sînt, cu toții, în aceeași situație. Mulțimea bulevardului îl înghite din nou, fără să-i dea speranțe. Dar, în fața unei dughene, dă de un tip căruia i-ar trebui ceva „special”, unul care să știe să jongleze!

— *Eu sînt acela!* — exclamă, fericit, John.

Și, plin de elan, face o adevărată demonstrație de virtuozitate. A cucerit job-ul: cîteva minute mai tîrziu, într-un costum de paiată, își execută numărul, atrăgînd astfel atenția asupra panoului „sandviș” pe care-l poartă: „**SÎNT FERICIT CĂ POT LUA ZILNIC MASA LA BODEGA SCHNEIDERS!!!**”

Nu e oare un abuz, un accent prea apăsător în această trimitere ostentativă către risul de

altădată al lui Sims la vederea unui semen de-al său „*pe care taică-său precis îl visase președinte*”? Poate! Sadoul acuză chiar filmul acesta, îndelung controversat, de „simbolism declamator”. Distinsul său coleg Jean Mitry îl apreciază însă diferit atunci cînd notează: „*Simpla descriere a cîtorva secvențe ne spune mai mult decît o lungă analiză, fiecare imagine semnificînd nu numai prin scriitura filmică, ci și prin conținutul încărcat de o cantitate de semne relative la viața socială americană. În așa fel încît simbolismul — constant și fugar în același timp — rezultă aici din privilegiul oferit mai curînd cîtorva elemente decît din preocuparea pentru o concepție picturală sau o structură organică. Lucrurile vorbesc de la sine, fără să fie forțate s-o facă...*” Cît despre esteticianul Roger Boussinot, el dă o deosebită prețuire metodei din *Mulțimea*. Filmul acesta — afirmă el — „*captează însăși esența dramei umane, fără a cădea nici în afectare, nici în simbol*” (!)

Pe cine să crezi? Ceea ce te convinge e impresia de real pe care, în ciuda unor ițe vizibile, ți-o lasă filmul, ce dezvăluie nemilosul duel cu viața și forța de regenerare pe care o poate avea privirea candidă a unui copil, așa cum avea s-o surprindă, douăzeci de ani mai tîrziu, în *Hoți de biciclete*, și Vittorio De Sica. Și, văzîndu-l pe John Sims alături de „kid”-ul său, îți dai seama că filmul acesta trebuie să-l fi impresionat adînc pe realizatorul italian, care, în 1928, la 26 de ani, obținea primele sale succese ca actor în piesele lui Pirandello. Ca mai tîrziu în *Hoți de biciclete*, tandemul tată-copil din *Mulțimea* o pornește spre casă, spre o nouă viață, făcîndu-și curaj.

— *Am o slujbă!* — îi spune John soției sale, arătîndu-i cîteva monede în palmă. *Și am să mă întorc la ea, mîine!*

Abia acum remarcă valiza pe care și-o umple Mary, în timp ce frații o așteaptă, încruntați.

— *Ești chiar decisă să pleci, Mary?*

Și, apoi, necrezînd el însuși ce spune:

— ...Și dacă... vaporul... în sfîrșit... dacă o să-mi meargă mai bine, te întorci?

— Ți-am lăsat cina pe masă — evită ea răspunsul.

Și, încadrată de frați, se îndreaptă spre ușa pe care el, resemnat, i-o deschide. Învins, însingurat, n-are nici măcar curajul s-o urmărească în timp ce coboară treptele. În stradă, cei doi cerberi o împing în automobil, în vreme ce Mary exclamă cu disperare:

— Nu pot înțelege de ce e atît de dependent de mine!

Și, întîlnind privirea băiatului, se smulge din încheștarea fraților, urcînd în fugă treptele. În cameră, John Sims o întîmpină cu o expresie de surpriză plină de speranță.

— Am uitat să-ți spun că poți să-l vezi pe Junior ori de cîte ori ai să te simți singur.

Dar el își ia inima în dinți și-i arată trei tichete:

— N-ai vrea să-l luăm pe Junior la un spectacol chiar astă-seară?

Nu-i cere decît o amîinare. Și, amintindu-și brusc (cum a putut uita tocmai asta?!), extrage din servietă un buchetel de violete. Surprinsă, vulnerabilă în neclintirea pe care și-o impusese, ea îl acceptă și și-l fixează, cochetă, în corsajul bluzei.

— Îți vine de minune! — o asigură John și, invinsă, Mary își scoate paltonul. Clipele decisive aduc idei salvatoare. Bărbatul se repede spre patefon, îi armează arcul și pune discul „*Mereu împreună*“! În stradă, la auzul sunetelor, Junior începe să țopăie, în timp ce frații se urcă în automobil, trîntind, morocănoși, portiera.

„PÎINEA NOASTRĂ
CEA DE
TOATE ZILELE...”

Și mîine? „Sfîrșitul fericit“ e respectat, dar care va fi viitorul lui John Sims în confruntarea sa ulterioară cu monstrul mulțimii? Care ar putea fi deznodămîntul unei asemenea drame?

Aici, în zona finalului, Thalberg, care-i dăduse pînă atunci deplină libertate lui Vidor în experimentul său, și-a făcut apariția pe platou. Sub supravegherea lui, au fost turnate șapte versiuni succesive ale finalului, fiecare dintre ele încercată cu un public neavertizat. Pînă la urmă au fost păstrate și supuse opțiunii distribuitorilor doar două. Un final lucid îl abandona pe John Sims în vîlmășagul mulțimii; cel de-al doilea, optimist, îi oferea o șansă neprevăzută, sloganeurile sale publicitare își descopereau un beneficiar și ultima imagine îi prezenta pe cei trei Sims fericiți, în jurul pomului de Crăciun sărbătorește împodobit.

— N-am auzit ca finalul fericit să fi fost arătat pe undeva, atît părea de ridicol — a declarat, ulterior, Vidor.

Finalul „definitiv“ îl înfățișa pe Junior intrînd în cameră și aruncîndu-se peste părinții săi, amețiți de virtejul dansului. Toți trei se prăbușeau, într-un hohot eliberator de ris, pe canapeaua sufrageriei, așezați în șir; și tot hohotind — iată! — nu mai sînt în apartamentul lor, ci în stalul teatrului de varieteu. Pe scenă, o paiată face tumbe grotești. Alături de ei, un tip voluminos, cu mandibule solide de „boss“, se înăbușă de rîs. Mary descoperă în program titlul numărului: „SPĂLĂTORUL MIRACULOS“.

— Uite, sloganul tău! — îl identifică ea, fericită.

Tipul de alături, omul de afaceri, schițează un gest de interes aplecîndu-se spre Sims, ca și cum ar intenționa să intre în vorbă. Este, neîndoielnic, un vestigiu al virajului spre finalul cu pomul de Crăciun. Din fericire, însă, Thalberg a cedat voinței regizorului. Și scena continuă înfățișîndu-i pe cei trei Sims rîzînd nebunește, apoi aparatul de desprinde, lent, de ei, cuprinzînd zeci, sute, mii de „simși“ care rîd spasmodic, nerod și trist, își sleiesc energia hohotind la vederea sărmanei paiate, în timp ce obiectivul îi tot îndepărtează, într-un sfîșietor traveling înapoi.

Travelingul, ca procedeu de expresie, devenea în felul acesta unul dintre pilonii filmului în al cărui final aparatul își abandona eroul, pierdut într-o mulțime din care un alt traveling, în direcție contrară, îl extrăsese la început. E un exemplu elocvent de felul cum un procedeu tehnic uzual poate dobîndi valoarea unei figuri de stil, ca o rimă într-un distih cinematografic.

Virtuțile stilistice ale operei îi reliefa și mai mult unicitatea orientării tematiche. Opușind apologiei reușitei individuale — trăsătură caracteristică stereotipului hollywoodian — fragilitatea, incertitudinea existenței omului de rînd, *Mulțimea* constituia o disonanță în „armonia” conformismului industriei cinematografice. E greu de crezut că filmul acesta a fost realizat încă *înaintea* marelui crah din Wall Street! O față necunoscută a lumii americane era dezvăluită în preajma falimentului pe care realizatorul îl intuise cu sensibilitatea sa de artist. Abia în lumina evenimentelor ulterioare imaginile filmului lui Vidor dobîndeau un spor de semnificație și de implicare tragică.

„*Tinerii de azi* — scria, în 1953, King Vidor — *realizează cu greu dimensiunea veritabilă a crizei care a marcat în Statele Unite începutul anilor '30; șomajul de masă și depresiunea economică. « Marșurile foamei » și fenomenele de genul « Hooverville » (nume dat, în deridare, după cel al președintelui Hoover, cartierelor de barăci construite pentru zilierii alungați de foame care pîrbegeau din loc în loc, n.n.) au căpătat un loc important în presă. [...] Am vrut, atunci, să-mi reiau cele două personaje din Mulțimea și să urmăresc lupta unui tînăr cuplu american în cursul acelei perioade dificile*”.

Trecuseră, de la lansarea pe piață a *Mulțimii*, 5—6 ani. Fără să umple casele de bani ale M.G. M-ului — cum făcuse *Parada cea mare* —, noul film al lui Vidor asigurase studioului un profit moderat, totuși peste cel scontat, și fusese un incontestabil succes moral. „*Nici un film nu e perfect, dar acesta ajunge mai aproape de reproducerea realității decît tot ceea ce ați văzut vreodată...*” — scria, plin de admirație, unul dintre comentatorii cinematografici ai timpului. Pentru publicul larg însă, „reproducerea realității” însemna, înainte de toate, perfecțiunea sincronismului sunetului cu imaginea.

Cînd, după Marea Criză, Vidor a avut ideea să propună continuarea sonoră a acestui film necomercial prin definiție, evident că Thalberg nu l-a mai sprijinit. Vidor n-a găsit porți deschise pentru proiect la nici una dintre firmele hollywoodiene, deși, ca profesionist, reprezenta o garanție. „*Somerii ca personaje ale dramei, sărăcia păreau să înspăimînte marile studiouri*” — nota regizorul în memoriile sale. În cele din urmă a găsit sprijin la... Charles Chaplin, care punea și el la cale, în aceeași epocă, un film de altă factură, dar cu aceeași temă: *Timpuri Noi*. Așa încît, cu toate că marile bănci au refuzat să-l finanțeze, posedînd un avans din partea firmei lui Chaplin, Vidor și-a ipotecat vila, automobilul, și a pornit în căutarea interpreților *Mulțimii* pentru noua sa producție, intitulată *Pîinea noastră cea de toate zilele*.

Deși divorțase de Eleanor Boardman, putea conta pe ea, dar nu-l mai găsea cu nici un chip pe Murray. Actorul „de ocazie” se dăduse la fund pradă unor acaparatoare crize de alcoolism. „*Într-o zi, în timp ce mă plimbam de-a lungul străzii, un tip neras și îmbrăcat neglijent mi-a ținut calea — povestește regizorul. Îmi cerca bani de prînz. Era James Murray*.” În locul pomenii, Vidor i-a oferit un angajament. Dar Murray l-a refuzat, așa cum făcuse Sims cu cumnații săi. Poate că-l suspecta de filantropie și se simțise jignit. Habar n-avea cîtă nevoie avea cineastul de el! Fără să-și dea seama, Murray repeta în propria sa viață destinul personajului care-l proiectase pe ecrane.

Pîinea noastră cea de toate zilele și-a întîlnit publicul în 1934. Rolul soților Sims a fost susținut de actorii Karen Marley (care jucase în 1932 în *Scarface* și avea să fie, zece ani mai tîrziu, protagonista filmului *Mîndrie și prejudecată*) și

Tom Keene, cunoscut mai târziu sub pseudonimul Richard Powers. Poate că și James Murray s-a aflat în mulțimea obscură a uneia dintre sălile de proiecție în care a fost prezentat filmul...

Doi ani mai târziu, în 1936, un grup de turiști îl întâlnea, costumat în paiată, pe malul râului Hudson. Spunea că era machiat și că așteaptă o echipă de filmare care — uite! — nu mai vine. Le-a cerut „cu împrumut” bani pentru o gustare. Începea să-i distreze dansind în buza unei prăpastii. Când a mimat un pas greșit și a dispărut îndărătul povirnișului, toți cei de față au crezut că fuseseră martorii unui gag. Ei hohoteau, scena fusese într-adevăr caraghioasă, dar Murray nu se mai arăta și când, străpunși de-o bănuială, s-au apropiat de marginea canionului, l-au văzut plutind în vale, cu fața-n jos, în costumul său de paiată. N-a mai putut fi readus la viață...

În 1981, King Vidor încă se străduia să găsească mijloace pentru ca să-i evoce chipul și viața într-o dramă al cărei scenariu îl și scrisese. N-a găsit însă, finanțator, și insolitul proiect, care părea mai curînd nostalgic decît rentabil, a căzut... A căzut, ca atîtea alte planuri din viața unui cineast...

V

VÎNTUL

(*The Wind*)

de VICTOR SJÖSTRÖM (1879—1960)

S.U.A., 1928. *Scenariul*: Frances Marion, după o nuvelă de Dorothy Scarborough. *Imaginea*: John Arnold. *Decorurile*: Cedric Gibbons și Edward Withers. *Montajul*: Conrad A. Nervig. *Titlurile*: John Colton. *Distribuția*: Lillian Gish (Letty), Lars Hanson (Lige), Montagu Love (Roddy), Dorothy Cumming (Cora), Edward Earle (Beverly) William Orlamond (Sourdough), Leon Ramon, Carmencita Johnson și Billy Kent Schaeffer (*copiii Corei*).

M-a primit în apartamentul ei, ospătîndu-mă, bătrînește, cu migdale, arahide și alune. Discuția s-a înfiripat — eu, mai mult bănuind cele ce îmi spunea ea în engleză, iar ea, deducînd sensul întrebărilor pe care i le adresam în franceză. Doar zumzetul neutru al magnetofonului ne transmitea sentimentul liniștitor că dintr-un asemenea „dialog între surzi” ar putea ieși, pînă la urmă, ceva...

La început, părea doar o bunicuță binevoitoare. Dar cînd a început să vorbească despre Mister Griffith, despre cartea pe care tocmai o avea în pregătire, cînd și-a început rătăcirea printre oglinzile paralele ale amintirilor, chipul i s-a transformat, ochii au recăpătat strălucirea tinereții. Nu înțelegeam decît prea puțin din ceea ce destăinaia benzii magnetofonului, pe care abia la București aveam s-o descifrez, dar auzeam invocat, mereu și mereu, numele „domnului Griffith”. Nici măcar o singură dată vreun alt nume!

AMNEZIA DOAMNEI
GISH...

Pe atunci, în 1968, asta nu m-a surprins. Știam că Lillian Gish era — n-o ascundea defel! — creația lui David Wark Griffith, și-mi închipuiam că marile ei filme exclusiv alături de creatorul *Intoleranței* le izbutise. Cîteva ani mai tîrziu, însă, după ce am descoperit *Vîntul* și am constatat, surprins, înalta performanță a lui Lillian, poate culmea artei sale interpretative, interviul pe care mi-l acordase mi-a apărut într-o nouă lumină, punîndu-mă pe gînduri. Într-adevăr, de ce nu-mi vorbise, oare, în cele două ore pe care mi le dăruise, nimic despre *Seastrom*, cum îl denumiseră americanii pe Victor Sjöström?

Cînd, în 1973, a apărut ediția românească a memoriilor ei, intitulată *Filmele, domnul Griffith și eu*, am fost de-a dreptul șocat de locul minor pe care-l rezervase filmului *The Wind*. Din cele cinci sute de pagini, cite numără volumul, muncii la capodopera lui Sjöström nu-i este dedicată decît... o pagină și-un sfert! Infim, în comparație cu tratamentul de care se bucură un film griffithian complet ratat ca *Inimile lumii* (*Hearts of the World*, 1918) evocat pe întinsul a 23 de pagini, sau insipidul *Sora albă* (*The White Sister*, 1923), lucrat în Italia de regizorul Henry King (12 pagini). Dar chiar și cele cîteva rînduri rezervate lui *The Wind* surprind prin lipsă de substanță. Aflăm, din ele, că Lillian a fost cea care a descoperit nuvela lui Dorothy Scarborough, că a fost inițiatoarea ecranizării acesteia și că, în respectiva proză, eroina, o fată din Răsăritul cald și însoțit, rătăcită în sălbaticul Texas, mereu răscolit de vînturi, innebunea orbecăind prin deșert. Lillian fusese modelată de Griffith, și o fată despletită, dispărînd în vârtejul bezmetic al furtunii de nisip, îmi pare un tablou griffithian prin excelență. În nici un caz, însă, unul în spiritul gîndirii artistice a lui Sjöström, despre care însăși Lillian ne spune — semnificativ — că, în munca sa cu actorul, „miza pe autocontrol și înfrînare“.

Sjöström era, ca și Mauritz Stiller, produsul și creatorul unei alte școli cinematografice, cea suedeză, care a exercitat, la un moment dat, o influență copleșitoare, pe plan mondial, asupra creatorilor de film. Deși copilăria și-o petrecuse în Statele Unite, alături de părinții săi, care imigraseră aici prin 1880, la împlinirea vârstei de treisprezece ani era expedit înapoi în Suedia să-și termine studiile. La șaptesprezece ani debuta în teatru, evoluînd, răbdător, de la figurație spre roluri din ce în ce mai importante, asumîndu-și apoi regia, ba preluînd chiar și direcția administrativă a unor trupe provinciale. La 32 de ani, se făcuse cunoscut ca un animator, tocmai omul de care avea nevoie industria cea nouă, cea a cinematografiei. În 1912, societatea „Svenska Biograph“ îi oferea un contract. În cinci ani, pînă în 1916, Sjöström a realizat peste treizeci de filme. Scenarist al unora, interpret al altora — filmele sale erau, firește, în stilul epocii, însălate din pasiuni violente, iubiri și gelozii, uri și răzbunări fără iertare, dar aveau ceva în plus: un ton propriu.

Cea mai celebră producție a sa, *Trăsura fantomă* (1920), nu este și cea mai bună, „mai puțin capodoperă și mai mult mărturie a gustului și erorilor unei epoci...“ — cum o caracterizează Sadoul. Mai reprezentativ pentru Sjöström ni se pare *Terje Vigen* (1916), inspirat de un amplu poem epic al lui Henrik Ibsen: înnebunit de foame, un pescar norvegian sfidează blocada navală pe care britanicii o mențin împotriva lui Bonaparte și a aliaților săi. Temerarul e capturat, iar barca îi e scufundată. La întoarcere, își găsește soția și fiii răpuși de mizerie. Mulți ani mai tîrziu, destinul i-l aruncă pe bord pe nemilosul ofițer englez care i-a ruinat viața. Dușmanul se află în puterea lui Terje Vigen, acesta s-ar putea, în sfîrșit, răzbuna. Dar Terje Vigen își înfrînge setea de răfuială, păstrîndu-și astfel conștiința curată. Acest film, care s-a bucurat de un succes triumfal, avea doi mari interpreți: Sjöström însuși, în rolul pescarului, și Marea,

tulbure, amenințătoare, misterioasă și neîmblinzită, din a cărei imagine, mereu schimbătoare, realizatorul face un partener de neuitat, o adevărată cutie de rezonanță pentru dramatismul intrigii.

În *Proscrișii* (1917), Sjöström se inspira dintr-o piesă a scriitorului islandez Johann Sigurd-jonsson pe care o montase, anterior, în teatru. „*Cel mai frumos film din lume !...*” — îl proclama avântatul Delluc, fără să știe în ce măsură rămăsese neîmplinit proiectul cineastului. Ambițios, el dorise să turneze în Islanda, în mediul real al povestirii, pe unul dintre platourile înalte străbătute de izvoare calde, printre ghețarii eterni. Din pricina războiului mondial, a necruțătoarei blocaje maritime, mai înțelept decât Terje Vigen, regizorul s-a mulțumit să-și transporte echipa în munții Suediei. Aici, dincolo de limita vegetației, a filmat aventura a doi îndrăgostiți constrinși de convențiile societății patriarhale să fugă de oameni. Acțiunea filmului se petrecea către 1861, când un vagabond, angajat la ferma unei bogate văduve islandeze, devenea amantul acesteia. Victimă a intrigilor unui magistrat înveninat de gelozie, perechea trebuie să ia drumul munților, unde, urmărită de poteră, își înecă pruncul născut între timp într-un torent, rătăcind, apoi, printre ghețuri. Cea mai facilă rezolvare a poveștii ar fi fost ca, în final, ei să-și piardă mințile. Îndrăgostiții lui Sjöström nu înnebunesc însă. Cei care își juraseră, romantic, iubire și după moarte, își aruncă unul altuia reproșuri și injurii, făcându-și agonia cu atât mai feroce. Viziunea cineastului e aspră, necruțătoare. Ca, mai târziu, Antonioni, Sjöström analizează alienarea, nu nebunia, iar alienarea e infinit mai dureroasă, în măsura în care implică suferință lucidă, nu evaziune în insanitate.

Și aici, în *Proscrișii*, actorii au din nou drept partener natura sălbatică și atât de specifică a înălțimilor nordice. Torente, crestele dăltuite de vânturi, limbile alunecoase ale ghețarilor sînt, în concepția viitorului clasic al cinematografului,

nu fundal neutru, ci personaje și mijloace de expresie. Pe drept cuvînt, istoricul Rude Waldekranz îl plasa pe autorul *Proscrișilor* alături de Méliès, Griffith și Eisenstein în „*acel mare grup de regizori care au creat condițiile necesare dezvoltării cinematografului ca expresie a unei arte noi și autonome...*” Americanii știau bine ce cumpără atunci cînd, în 1923, i-au oferit un contract atrăgător la societatea „Metro”.

Lăsîndu-se pradă unei anumite prejudecăți, confirmată, totuși, de eșecul transplantului la Hollywood a numeroși cineasți europeni (suedezul Stiller, sovieticul Eisenstein sau — mai târziu — francezul René Clair, pentru a da doar trei exemple), unii istorici se grăbesc să diminueze ponderea etapei americane a operei lui Sjöström. Filmologul francez Raymond Bellour, de pildă, susține că autorul atât de liber și de inspirat în Suedia ar fi devenit, la Hollywood, un simplu „amploiat”, iar Jean-Loup Passek descrie perioada americană a lui Sjöström ca un exil auriu. Regizorul însuși declara, la întoarcerea sa în Europa, în 1930, că America îl decepționase, că se aflate acolo la cheremul unor nababi, începînd cu cel mai faimos dintre toți, Irving Thalberg, manager care putea înscrie printre „performanțele” sale și distrugerea unui regizor genial de talia lui Erich von Stroheim.

Există, totuși, semne care ne arată că Sjöström „americanul” s-a adaptat rapid cerințelor hollywoodiene, izbutind să împace limitele dictate de industrie cu vocația sa de artist. În America, el pare să fi găsit, pentru ultima oară în viață, dincolo de „tirania nababilor”, un acord perfect între condițiile exterioare, mijloacele tehnice puse la dispoziție, anvergura subiectelor și propriul său adevăr artistic.

Încă primul său film realizat peste Ocean, a cărui urmă e azi pierdută, *Puterea legii*, fusese apreciat de Chaplin drept cel mai bun turnat pînă atunci în vreun studio american. Irving Thalberg își propusese să-și specializeze angajatul în filme cu Lon Chaney, „omul cu o mie de

fețe", marele maestru al compozițiilor tenebroase și al filmelor de groază. „Seastrom” n-a refuzat. În aparență s-a supus, dar a demonstrat că forța lui Chaney nu consta doar în ingeniozitatea măștilor, ci și în autentică sa expresivitate. În 1978, televiziunea franceză a reluat *Lacrimi de clown*, melodramă realizată de Sjöström cu 54 de ani înainte, făcându-i pe filmologii francezi să exulte. „Filmul e admirabil!” — exclama, uluit, Claude Beylie. Iar despre *Turnul minciunilor*, adaptare după un roman de Selma Lagerlöf, Georges Sadoul susține că „egalează opera suedeză”.

Cît despre Lillian Gish, din 1922 — cînd l-a părăsit pe Griffith, după *Cele două orfeline* — ambițioasa vedetă nu făcea decît să caute. A semnat și ea un contract cu „Metro”, dar pe alte baze. Spre deosebire de regizori, ca vedetă se bucura de privilegiul de a-și impune nu numai regizorul cu care să lucreze, ci și scenariul filmului. Dorea să joace *Boema*? Studioul o convoca pe o oarecare Freddie de Gressac (fiică adoptivă a lui Victorien Sardou), care, ca franțuzoaică, era cea mai indicată să adapteze pentru ecran romanul lui Henri Murger. Dar regia? Lillian e fermecată de *Parada cea mare*? Studioul i-l pune la dispoziție pe King Vidor. Dacă ar fi s-o credem pe doamna Gish — și de ce n-am face-o? — pînă și opțiunea pentru pelicula panoramică a fost impusă de vedetă, iar fericitul ales, un elev al lui Griffith, Hendrick Sartov „se învîrtea peste tot cu lentilele Gish în buzunar...” (Așa denumise el lentilele pe care le inventase, special pentru imagine în flou.)

Și totuși, nimic nu pare a o putea mulțumi pe vedetă. Răspunzînd marelui om de teatru Vladimir Nemirovici-Dancenko într-un schimb de scrisori declanșat de felicitările pe care acesta i le adresase pentru creația din *Boema*, Lillian își mărturisea, bovaric, profunda insatisfacție față de situația ei de la „Metro”. „Organizația e atît de uriașă încît nu se mai găsește timp și pentru mine...” — îi scria, la 20 septembrie 1927.

Ezita... Ar fi dorit să abandoneze studioul, să treacă la „United Artists”, să schimbe regizorii, să lucreze cu Max Reinhardt, se plîngea insistent de gustul îndoielnic al managerilor studioului. Totul — foarte plauzibil! Ciudat, numai, că făcea asta în momentul în care terminase două filme importante sub îndrumarea lui Sjöström: *Litera stacojie* și *Vîntul*. Visa la faimosul „profesor” al teatrului german, dînd impresia că habar n-are de ceea ce, chiar în momentul acela, izbutise alături de marele regizor suedez...

În memoriile sale precizează că, din nou, opțiunea ei ar fi decis totul. Ea a ales cartea de ecranizat, cel mai important roman al scriitorului Nathaniel Hawthorne (1804—1864), *Litera stacojie*, ea a vizionat *Gösta Berling*, descoperindu-și partenerul ideal în Lars Hanson și convingîndu-l pe Louis B. Mayer să-l importe tocmai din Suedia, ea a impus și numele regizorului căruia i-ar fi văzut un film numit *Cînd bate miezul nopții* (titlu sub care fusese prezentat *Trăsura fantomă* pe ecranele americane). Romanul, trecut pe „lista neagră” de către cercurile clericale și cluburile feminine, evoca, într-o acțiune plasată în miezul secolului al XVII-lea, un mediu asemănător aceluia al „vînătorilor de vrăjitoare” din Salem, cu puritani devorați de patimi și senzualitate refulată pe care Sjöström îi mai descrisese în *Proscrișii* sau în *Proba focului* (1921). Eroina lui Lillian, mamă a unui copil din flori, era țintuită la stîlpul infamiei. Iubitul ei, un pastor, urca alături întîmpinînd moartea în brațele celei îndrăgite... „O femeie și un bărbat se iubesc — rezuma subiectul Léon Moussinac. *Ei au ore de bucurii și ore de amar. Își rămîn fideli în dragoste, își amestecă lacrimile. Societatea n-are ce face cu atîta puritate, ea nu se hrănește decît din ipocrizie. Societatea îi va înfrînge...* Un asemenea film nu e făcut în manieră americană; acesta e un film suedez...” — aprecia criticul francez. Dar Lillian e convinsă — în memoriile ei — că ea a „combinat” filmul: „Atît Lars Hanson cît și Victor Seastrom se potriveau perfect pentru film...”

După *Litera stacojie*, Lillian și Sjöström s-au despărțit pentru câteva luni. Actrița avea necazuri cu boala mamei ei, ceea ce l-a obligat pe Sjöström să comprime în trei zile și trei nopți de lucru neîntrerupt ultimele filmări ale ecranizării după Hawthorne. Apoi Lillian Gish a făcut un film insipid — *Annie Laurie* — cu un regizor obscur, John S. Robertson, în timp ce „Seastrom” o relansa pe Greta Garbo, compatrioata sa — alături de Lars Hanson, partenerul ei din *Gösta Berling* — într-o melodramă care a făcut epocă și i-a decis supranumele: *Divina* (*The Divine Woman*). Curînd însă, neastîmpărata Lillian descoperea cartea lui Dorothy Scarborough. „*Frances Marion* (scenarista filmelor *Litera stacojie* și *Divina*, n.n.), *Victor Seastrom* și *Irving Thalberg* mi-au împărtășit entuziasmul pentru carte, ca și *Lars Hanson*, distribuit pentru prima dată într-un rol de cowboy...”

UN WESTERN SUEDEZ Ciudat cowboy, acest Lars Hanson și insolit western — *Vîntul*!...

Cadrul acțiunii, ca și personajele tipice genului, sînt, ce-i drept, respectate: Vestul sălbatic, cu miile de mustangi neîmblinziți care se pierd în norii de praf, de o parte; de cealaltă, călăreții care-i capturează și-i vînd, pe „un pumn de dolari”, administrației. Lipsesc, însă, justițiarul brav și Coltul învîrtit cu nonșalanță pe deget, nu răspund la apel nici șeriful, proscrisul, poștalionul, cavaleria care-l însoțește sau îl salvează, chiotele indienilor care dau năvală și banda sumbră a răufăcătorilor, banca și faimosul *saloon* cu fete vesele și cumsecade. Lipsesc semnele mitului, aura legendei. În locul lor — suprema strădanie pentru restabilirea adevărului vieții. Adevărul rezidă, înainte de toate, în rolul acordat elementelor naturii ca partener și motor al intrigii.

Este semnificativ că prima ediție a cărții lui Dorothy Scarborough fusese publicată fără numele autorului! Prevăzînd că romanul ei va stîrni furia locuitorilor statului Texas, scriitoarea

preferase anonimatul. Îi cunoștea prea bine pe texani care, în fața descrierilor unor condiții climatice necrutătoare, vor socoti că le-a fost denigrat ținutul. Louis B. Mayer însuși, întîlnind-o pe Frances Marion în timpul muncii la adaptare, și-a mărturisit ezitarea:

— *Vom avea necazuri cu Texasul!* — istorisește scenarista că i-ar fi spus Mayer. *Cum să le prezinți statul ca fiind doar vînt și nisip? Și dacă cinematografele lor ne întorc spatele, vom avea pierderi serioase.*

— *Dar noi nu ne referim la întreg Texasul, ci numai la o mică zonă de lîngă Panhandle!* — a obiectat Marion.

— *Poate, dar n-ar fi mai oportun să nu le menționăm statul?*

Pentru cine știa să audă, întrebarea era atît de retorică încît suna, mai degrabă, a indicație. Astfel că *motto*-ul introductiv nici nu preciza locul unde are loc înfruntarea dintre om și natură, ci comunica doar că filmul era dedicat „omului firav, dar invincibil, legat pentru totdeauna de vastitatea naturii, smulgîndu-i treptat misterioasele taine, cucerind pămînturi prin subjugarea forțelor ei dezlănțuite...”

În textul prozatoarei americane, Sjöström descoperise ceva ce i se potrivea de minune: caracterul activ, de personaj principal a ceea ce denumim, îndeobște, „fundal”, „ambianță”. De la prima pînă la ultima imagine, principalul partener al omului-actor era, în *Vîntul*, nisipul și pulberarea sa. În dialog cu vîntul și pulberea, personajele se dezvăluiau. Dar tocmai dinamismul elementelor naturii făcea din acest ciudat „western” mai curînd un film suedez decît unul american...

Vîntul începe cu imaginea unui deșert, sălbatic răscolit de furtună, prin care, temerar și invincibil, șerpuiește mesagerul civilizației, trenul. Într-unul din vagoane vom urmări un flirt banal, infiriparea uneia dintre acele legături trecătoare care fac ca distanțele și călătoriile să pară ceva mai scurte și mai puțin anevoioase. Sjöström

ne dezvăluie, întâi, privirea ironic-protectoare a unui bărbat robust, îmbrăcat cu eleganță ostentativă. Ținta lui, o tinăra fragilă, e așezată cu câteva banchete mai departe. Este o provincială cuminte, într-o cuviincioasă rochiță închisă la gât, cu guler de dantelă, și purtând o pălărioară cu fundițe. Fantele se ridică, traversează culoarul fără să-și scape din ochi „prada“, în fața căreia se oprește pentru a-și scutura, cu un gest elegant, praful de pe mîneca hainei, își aranjează lavaliera aruncîndu-i un zîmbet călătorei, și își continuă drumul spre capătul vagonului pentru a lua o cană cu apă. Fata l-a urmărit pe filfizon cu o privire care mimează indiferența, dar zîmbetul ei involuntar e încurajator, mărturisește că l-a remarcat. Întorcîndu-se la preocupările proprii, își scoate un pachet cu merinde din care ciugulește, ca o vrabie. Dar cînd, vrînd să arunce resturile, deschide fereastra, e luată prin surprindere de rafalele nisipului răscolit de vînt.

Atent, bărbatul nu scapă momentul! Se repede să închidă geamul prin care nisipul pătrunde în trombe furioase, ia batista de pe genunchii fetei și o scutură, proiectînd fărîmiturile în capul bufetierului ațipit la capătul vagonului și — hohotînd de rîs — alege de pe taraba acestuia două mere și o banană. Merele i le oferă fetei, după ce le-a curățat, cu grijă, de nisip:

— *Mă numesc Wirt Roddy și fac comerț cu vite în lungul acestei linii ferate!* — i se recomandă, plin de distincție.

Ea, care-i acceptă, recunoscătoare, atît darul cît și conversația, îi răspunde:

— *Mă numesc Letty Mason și vin tocmai din Virginia!...*

Virginia este unul dintre ținuturile paradisiace ale Americii, pămînt însořit și generos, în care iarba rămîne verde și vie tot timpul anului. Și se vede bine că întrebarea pe care i-o pune lui Roddy această fiică a Sudului nu-i cîtuși de puțin una de circumstanță, menită să întrețină

dialogul, ci denotă o preocupare pe cale să devină obsesie:

— *Cînd va înceta vîntul ăsta îngrozitor?*

Scuturîndu-și elegant cîteva fire de nisip de pe mînecă, bărbatul răspunde:

— *O să vă doriți asta din plin, micuță doamnă, dacă aveți de gînd să rămîneți mai multă vreme pe aici.*

— *Am părăsit definitiv Virginia!* — i se destăinuie Letty, în timp ce Roddy desface banana fără s-o slăbească pe fată din priviri. *Sînt orfană și mă stabilesc aici, la o frumoasă fermă din Sweet Water, care aparține vărului meu.*

Confidența are darul neprevăzut să-i smulgă un hohot de rîs negustorului de vite. S-ar părea că „frumoasă“ nu este epitetul cel mai potrivit pentru ferma pierdută în ținutul sălbatic și arid pe care-l străbate trenul în noapte. Fereastra vagonului e mereu bombardată de rafale de nisip al căror plesnet ritmic pe geam parcă-l și auzi...:

— *Indienii au denumit acest pămînt Țara Vînturilor, din cauză că vîntul nu încetează nicio dată să sufle pe aici. Șuieră, urlă zi și noapte, înnebunindu-i pe toți, dar mai ales pe femei!*

Letty, care i-a înțeles jocul, ripostează zîmbind:

— *Să știți, domnule Roddy, că nu mă veți putea înspăimînta. Am pornit de acasă pregătită pentru orice!*

Dar privirea care-i alunecă, mereu, spre fereastră, îi trădează neliniștea. Și, cînd controlorul anunță stația Sweet Water, teama ei de necunoscut nu mai poate fi disimulată. S-a ridicat, scuturîndu-se de nisipul care se insinuează peste tot. Roddy i-a ridicat, galant, valizele și o conduce spre peron. În noapte, prin viforul de nisip, călătoreea distinge anevoie felinarul gării și, în față-i, conturul unei căruțe cu coviltir. Lumina tremurătoare a orbit-o și cînd, în sfîrșit, a întrezărit silueta unui bărbat, i s-a aruncat de gît.

Dar acesta o îndepărtează ușor, ridicînd felinarul care-i luminează chipul neras:

— *Nu mi-s Beverly! Sînt cel mai apropiat vecin al lui și m-a rugat numai să vin să vă iau. Mă numesc Lige Hightower.*

Borurile pălărioarei lui Letty tremură în vîntul năprasnic. Abia acum a observat pe capra căruței un al doilea bărbat, un bărbos care rîde, grobian:

— *Io mi-s Sourdough, alt vecin al lui Beverly. Locuiesc la vr'o cinș'ce mile de vărul 'mneatale.*

Lige a și înșfăcat valizele din mîna lui Roddy, urcîndu-le pe capră. Minată, o clipă, de un sentiment de înstrăinare, Letty aleargă spre Roddy de parcă ar vrea să i se arunce în brațe, cerîndu-i protecție. Nu mai are cînd! Șeful de gară clatină felinarul, dînd semnalul plecării.

— *O să mă opresc la întoarcere să văd cum o duci* — o liniștește voiajorul, de pe scara vagonului, întinzîndu-i o carte de vizită.

Iar slăbănogul de Lige, care n-are timp de sentimentalisme, a și îndemnat-o, unindu-și palmele în chip de scară, pentru a o aburca pe capră:

— *Hopa-sus, don'soară!*

Operatorul John Arnold a înecat în întuneric întreaga secvență. Personaje fantomatice, contururi mai mult bănuite decît văzute, gros-planuri nedesluite vociferînd parcă prin vuietul furtunii întretin o atmosferă de mister și angoasă. Trăsura pornește o dată cu trenul, care o depășește. De pe scara vagonului, silueta unui bărbat schițează semne de rămas-bun. Apoi șarpele negru se destramă în negura deasă a pulberii.

— *L-am mai văzut undeva pe filfizonul ăsta!*

— *Își scoate capul de după coviltir vecinul Sourdough. Face comerț cu vite, nu?...*

În zorii zilei, încă mai rătăcesc în largul preriei. Herghelii de mustangi înspumați trec în galop nebun pe lingă ei, lăsînd în urmă nori gri de praf.

— *Sînt caii sălbatici* — o lămurește slăbănogul. *Să-i vezi numai cînd începe să sufle vîntul*

de nord. O rup la fugă spre munte de parcă i-ar goni dracu' din urmă.

Funditele pălărioarei lui Letty tremură ca aripi de fluturi, în vreme ce Lige continuă:

— *Nărozii de indieni cred că vîntul de nord e un armăsar-fantomă care sălășluiește prin nouri.*

Și, sub impulsul aprinsei ei fantezii, Letty a și întrezărit, o clipă, părerea unei coame involburate pe cerul întunecat — imagine care o va urmări, de acum, ca o obsesie. Pălărioara-i flutură mereu în vreme ce urmărește cu privirea goana înnebunită a animalelor...

— *Ăsta o fi vîntul din nord?* — întreabă, intimidată.

Și barba lui Sourdough țîșnește de sub coviltir:

— *Dacă ar fi fost ăsta vîntul din nord, conită, din dumneata și cu mine laolaltă n-ar mai fi rămas decît brațe și picioare răspîndite prin prerie.*

Și, din vorbă în vorbă, după nesfîrșite mile parcurse spre orizontul pustiu, prin pulberea înecăcioasă, ajung în sfîrșit la ferma în jurul căreia paște o turmă de vite. În prag, zîmbind fericit, Beverly o ia în brațe pe mica sa verișoară atît de așteptată:

— *Cora, strigă el. A sosit Letty!*

Din adîncul casei, parcă și auzi glasul morocănos al soției:

— *Ce atîta grabă? Doar rămîne la noi, nu?*

Verișoara Cora nu pare din cale-afară de fericită de oaspeți. E drept că e absorbită de lupta cu un băiețaș căruia trebuie să-i spele mîinile murdare. Beverly o îmbrățișează afectuos, pentru amîndoi.

— *Te-aș fi chemat mai de mult, dar a fost un an cumplit, și o duc greu cu plămîinii...*

Ușor șocată de tandrețea perechii încă nedesprinsă din îmbrățișare, Cora s-a oprit în prag. Stînjinit de ambiguitatea situației, Beverly se smulge din brațele verișoarei, atrăgîndu-și soția între ei. Aceasta își sărută rece, pe frunte, ruda.

— *Știi!* — încearcă Letty să se explice. *Mama ne-a crescut pe amîndoi ca frații...*

Din camera alăturată apar, ținându-se intimidati de mină, trei ținci. Atît de aproape de vîrsta ingenuității, Letty se aruncă asupra-le într-un nestăvilit elan de tandrețe. Îi sărută, îi pișcă jucăuș de obraz, le distribuie bobîrnace, iar mezinul răspunde, cu demnitate, ștergîndu-i o palmă. Un hohot general de ris încheie incidentul: Letty a devenit de-a casei.

În încăpere au intrat și cei uitați, Sourdough și Lige, aducînd valizele. Ei mai așteaptă ceva, adulmecînd aburul care vine dinspre plită. Prînzul e pregătit. În îngrămădeala din jurul mesei, Sourdough și Lige își dispută locul de lîngă Letty. Ca din greșeală, Lige i-a tras lui Sourdough scaunul tocmai cînd acesta se așeza și i-a luat locul în timp ce păcălitul se adună de sub masă. Letty rîde cu bunăvoință, privindu-i pe cei doi ghiduși, care nu-și pierd nici ei buna-dispoziție. Adevărul este că sosirea unei femei singure în acest ținut sălbatic este un eveniment care depășește întîmplarea agreeabilă, ținînd, mai curînd, de instinctul supraviețuirii. Dincolo de bufonada duelului dintre „cavalieri” se întrevade rivalitatea serioasă între pretenđenți. Deocamdată, duelul continuă să aibă, încă, aspecte burlești.

Cu ochii la Letty, Lige înșfacă porția de pîine a lui Sourdough așezînd-o distrat la loc după ce a mușcat din ea. Bănuind că eroarea poate continua, bărbosul înlocuiește, pe furiș, pîinea cu o bucată de tutun de mestecat, pîndind, plin de curiozitate, evoluția evenimentelor. Așteptările îi vor fi, curînd, răsplătite. Fără să-și slăbească din ochi vecina, Lige întinde din nou mîna, ia bucata de tutun pe care o tăvălește, conștiincios, prin sosul gros al tocăniței. După o grimasă elocventă, o scupă, în hohotele încîntate ale lui Letty.

Momentul de destindere e, însă, întrerupt de o rafală de nisip. Privirile fetei se întorc spre propria ei felie de pîine plină de praf și, masînal, ea își șterge degetele. Pofta de mîncare

i s-a dus! Dar, simțind privirea ascuțită a Corei, continuă să înghită în silă...

Această aspră soție a lui Beverly este un personaj controversat în comentariile la filmul lui Sjöström. Pentru Georges Sadoul, de pildă, în *Istoria cinematografului mondial*, ea este pur și simplu „o femeie rea și brutală”! Aprecierea ne apare surprinzător de simplificatoare. Adevărul este că Dorothy Cumming, interpreta Corei, a avut de pus în valoare un personaj complex și uman. Profunda sa motivare este reliefată de o secvență aparent anodină, care ne descrie viața cotidiană de familie la ferma din Sweet Water. Sjöström ne-o înfățișează, inițial, pe Letty netezindu-și cu fierul de călcat unul din gulerășele ei de fată cuminte. Dezmortîndu-și, pentru o clipă, mîna, rămîne cu privirea ațintită spre gazdă. În fața unei vite jupuite, atîrnate de un cîrlig fixat în tavan, Cora tocmai a despicat pieptul animalului cu cuțitul și, cu palmele năclăite de sînge, îi smulge măruntaiele. Letty s-a apropiat de plită să schimbe fierul cu altul, încins. Tot Sadoul avea să observe, dar aceasta într-o lucrare mai tîrzie, în *Dicționarul de filme*, editat în 1965, „contrastul ironic dintre ocupațiile celor două femei...”. Or, tocmai aici este cheia personajului Corei! Filmul confruntă două moduri de existență feminină: una — dură, muncită, înăsprită de lupta cu natura și viața, constrînsă să poarte pe umeri povara întregii familii fiindcă are un soț bolnav; cealaltă — proaspătă, luminoasă, tină, plină de iubire și bunătate, dar incapabilă să supraviețuiască fără protecție, de fapt o altă, gingașă, povară în sarcina fermei. Dar, oare, numai atît?

...În cameră năvălește mezinul casei, venind de la joacă. Într-un elan de tandrețe, Cora întinde mîinile spre ștengar. Copilul se ferește cu dezgust de atingerea brațelor năclăite de sîngele vitei sacrificate, și aleargă spre Letty, întruchipare a purității și prospețimii. Neputincioasă, privată de afecțiunea care i se cuvenea, stăpîna casei își șterge de halat cuțitul însîngerat

și continuă să tranșeze vita. Dar, cînd în cameră intră Beverly, ea îl oprește într-o îmbrățișare pătimașă, în vreme ce palmele-i însingerate tremură în aer. Și, cu o lucire disperată în priviri, Cora își surprinde soțul uitîndu-se pe furiș la tînăra lui verișoară. O scenă de asemenea tensiune a adevărului psihologic n-a fost niciodată închipuită într-un western californian. De remarcat că întreg incidentul a fost descris din cîteva planuri, cu minimum de tăieturi de montaj. Într-o atmosferă de pace aparentă, de senine îndeletniciri casnice, mocnește un conflict care va răbufni, în întreaga sa acuitate, abia în timpul chermesei din sat.

BUFONII TREBUIE
LUAȚI ÎN SERIOS

După teribila încordare a luptei cotidiene cu natura, localnicii își oferă divertismentul săptămînal. Atmosfera e teribil de fidelă realității Vestului, tipurile de figuranți, extrem de expresive. Poate că e o întîmplare, dar însăși distribuția, în alcătuirea ei, pare a reflecta mozaicul de naționalități caracteristic epocii colonizării: Lillian este americană, Lars, suedez, Montagu Love, interpretul lui Roddy, e englez, Dorothy Cumming (Cora), australiană, Edward Earle (Beverly), originar din Canada, iar interpretul lui Sourdough, William Orlamond... danez!

Și iată-i pe toți, răspîndiți printre perechile care topăie în ritmul dansului. În sala împodobită cu ghirlande și lampioane o zărim și pe Letty în brațele lui Sourdough, urmăriti cu priviri alarmate, din marginea ringului de dans, de către Lige. Cora se îngrijește de copiii coloniei, adormiți direct pe podea, pe lângă ziduri. Cînd dansul s-a terminat, în sfîrșit, Letty l-a zărit, în pragul ușii, pe Wirt Roddy. A alergat spre el ca spre un vechi prieten și Roddy a primit-o, scoțîndu-și pălăria, cu o mișcare tandră și reținută, plină de distincție. Fata i s-a aruncat în brațe și, abil, bărbatul a prelungit îmbrățișarea, pierzîndu-se în mulțimea dansatorilor.

De pe margine, Sourdough și Lige au urmărit scena, în interminabile ciorovăieli. Sourdough i-a arătat Corai o verighetă:

— *În seara asta am de gînd s-o cer pe Letty!* — i se destăinuie el.

Dar Lige intervine, iritat:

— *Nu mai spune?! Află că tocmai la asta mă gîndeam și eu!...*

Și pentru a tranșa conflictul bărbătește, și-au scos pistoalele. Nu pentru a se împușca reciproc, ci numai pentru a dovedi care dintre ei este mai destoinic. E un fel de tragere... la sorți, avînd drept victimă o bufniță împăiată, căreia-i țintesc, fiecare, cîte un ochi, lăsînd-o oarbă.

— *N-avem altă soluție decît s-o cerem împreună și ea să alcagă!*, conchide Sourdough.

Între timp, Letty și Roddy flecăresc, odihnindu-se pe o bancă:

— *Nu bănuiești de ce m-am oprit în acest loc oribil?* — întreabă voiajorul, plecîndu-se ușor spre fată, care-l soarbe din ochi.

Dar înainte ca ea să-i poată răspunde, în sală au năvălit doi bărbați cu părul vilvoi, în spatele cărora se întrevede, gonind bezmetic pe drum, un atelaj:

— *Ciclonul!* — avertizează ei.

Cîteva perechi se năpustesc spre ușă. Pe cer se profilează o amenințătoare viltoare întunecată. Femeile și copiii se îmbulzesc spre pivniță, în vreme ce bărbații proptesc ușile și ferestrele cu tot ceea ce găsesc prin cameră. Pereții au și început să vibreze sub suflul uraganului. Privind clădirea cutremurată ne dăm seama că sala balului era, de fapt, o biserică a cărei clopotniță se prăbușește acum, luată de vînt. Îngroziți, cei refugiați în pivniță ascultă încordați larma urgiei de afară.

— *Ținutul ăsta îngrozitor nu-i de tine, Letty!* — îi șoptește Roddy fetei care i s-a ghemuit, înfri-coșată, la piept. Și, răspunzînd întrebării mute din privirea ei, bărbatul continuă:

— *Vino cu mine! Te iubesc...*

Cînd ciclonul a trecut, dansul reîncepe de parcă nimic n-ar fi tulburat tihna sărbătorii. Doar că obligații de afaceri, inevitabile, îl constrîng pe Roddy să abandoneze petrecerea.

— *Mai gîndește-te, Letty* — o povătuiește, în vreme ce își scutură mîneca hainei cu gestul său plin de distincție. *Mă găsești la hotel pînă mîine seară.*

Ea, încurcată, nu se grăbește să dea un răspuns. Frămîntă, mută, o oglinjoară în palmă. Și Roddy pleacă. Sourdough și Lige nici n-au așteptat mai mult: o și răpesc într-o cameră alăturată. Cora, care a urmărit scena de departe, strălucește de bucurie cînd îi comunică soțului ei vestea cea mare: băieții o cer în căsătorie pe Letty! Dar, alături, abia înăbușindu-și rîsul, răsfățata fiică a Virginiei respinge, cu grație, elanul pretendenților:

— *Cum să aleg? Sînteți amîndoi fermecători...*

Sourdough a și scos pistolul, dar Lige e sătul de asemenea dueluri sterile. O monedă ar rezolva înfruntarea mai puțin zgomotos. O aruncă în aer și cei doi îi urmăresc, emoționați, traiectoria pînă la podea. A cîștigat slăbănogul de Lige, care și întinde inelul de logodnă. Letty îl primește și-l proiectează, șăgalnic, în aer, ca pe o monedă, în palma lui Sourdough, izbucnind în rîs. Intrînd în cameră, Cora îi întîlnește pe cei doi, care ies, mohorîți:

— *Cît pe-acî să-i iau în serios!* — spune Letty, abia stăpînindu-și hohotul.

Dar verișoara nu-i împărtășește veselia:

— *Pe unul dintre ei va trebui să-l iei în serios!* — suieră ea. Și, spre adîncă uimire a fetei, izbucnește: *Să nu crezi, domnișoară ipocrită, că nu ți-am înțeles tertipurile! De la Beverly poți să-ți iei gîndul. Îmi aparține...* — strigă ea, tăindu-i calea atunci cînd Letty încearcă să se retragă spre ușă. *Și să te cari de la noi cît mai repede...*

Și ar fi fost gata s-o și părăiască dacă, în aceeași clipă, în încăpere n-ar fi intrat Beverly.

— *Aș vrea să te omor!* — mai apucă să-i strige, aproape plîngînd, în vreme ce bărbatul,

frînt din mijloc, pradă unui acces de tuse, ar vrea să intervină, dar nu poate. Luîndu-l posesiv în brațe, Cora încearcă să-l mîngîie, să-l calmeze.

Afară, vîntul nemilos spulberă nisipul...

— *N-are rost să-ți faci griji, Cora. Știu bine ce-mi rămîne de făcut* — conchide Letty.

Pe nesimțite, Sjöström a convertit ceea ce părea o povestire senină, cu vocație comică, într-o dramă violentă, frenetică și tensionată. Și cu cît avansăm în interiorul acestui film-capcană, zîmbetul ne îngheață pe buze.

Așa cum ni se întîmplă în secvența care o înfățișează pe Letty în camera de hotel a lui Roddy: doar se oferise s-o ia cu el, îi declarase, patetic, că o iubește. Dar acum se plimbă dintr-un colț al camerei în celălalt.

— *Te porți bizar!* — observă ea, cu un zîmbet plin de încordare.

Și el, scuturîndu-și mîneca, plin de eleganță:

— *Vezi tu, Letty! Totul ar fi fost minunat dacă n-aș fi făcut neghiobia să mă fi căsătorit deja...*

O NUNTĂ CA-N Ernst Lubitsch, marele POVEȘTI... comediograf de origine germană, s-a referit, odată,

la rolul filfizonului în peliculele hollywoodiene din deceniul al treilea: „*Eleganța* — spunea autorul *Cercului matrimonial* — *era un element care șoca publicul, foarte atașat în acea epocă de eroii «dintr-o bucată».* *Eleganța era monopolul intriganților și trădătorilor, și publicul încadra instinctiv în această categorie pe toți actorii îmbrăcați cu o grijă particulară.*”

Sjöström respectă și această prescripție a westernului epocii, conferindu-i, totuși, o valoare specifică. În lumea de neciopliți a Texasului, Roddy se distinge printr-o ostentativă bună-cuviință. Dar distincția lui nu este una a sufletului, a sensibilității, ci o afectare, o „fiță”. Cu aceeași exterioară eleganță pronunță osînda fetei căreia i-a sucit capul și pe care o contemplă, zîbind amabil, în vreme ce ea își înghite lacri-

mile. Prin fereastră, Letty vede cum, în stradă, Cora se luptă cu valizele pe care le coboară, precipitată, din căruță...

— *Ce importanță mai are un act de căsătorie? —* își pledează el cauza. *Lasă-mă să te duc cu mine...*

Dar ea s-a și desprins din îmbrățișarea lui... E jos acum, în fața Corei, care a înțeles-o dintr-o privire:

— *Noaptea trecută a fost ultima pe care ai petrecut-o la ferma noastră.*

Umilită și derutată, Letty nu mai poate decât s-o întrebe:

— *Ce pot să fac? Unde să mă duc? N-am nici un ban și nici vreun alt refugiu...*

Iar Cora, de gheață în necruțarea ei:

— *Doi bărbați vor să te ia de soție. Decide-te pe care-l accepți!*

Ceea ce urmează este cea mai abstractă și mai eliptică dintre ceremoniile nuptiale înfățișate vreodată pe ecran: gros-planul unei biblii în mîna unui șerif căruia i se distinge, vag, steaua de tinichea, o mîna bărbătească — a cui? — care strecoară tradiționala verighetă matrimonială pe degetul firav și tremurător al miresei, apoi înlănțuire pe un raft cu oale murdare, o masă pe care fumegă o lampă chioară, și, în mijlocul unei cabane sordide — Letty, fericita căsătorită, numai fundițe, dantele și tristețe. Noi nu știm încă cine este alesul, atunci cînd cei doi pretendenți își fac apariția, ușor amețiți, în încăpere. Cu barba-i tremurîndă, Sourdough se apropie, autoritar, de Letty: „*Dacă m-ai fi ales pe mine, ai fi avut un bucătar mai bun...*”

Deci n-a fost Sourdough fericitul. A cîștigat deci, Lige! El, care după ce și-a condus prietenul, se întoarce frecîndu-și mîinile, bucuros. Ea face eforturi să răspundă cu bunăvoință efuziunilor lui, numai că în ochi îi stăruie teama. Ce splendid duet actoricesc au legat, în această secvență a „primei nopți”, Lars Hanson și Lillian Gish! Aristocratul din *Gösta Berling* al lui Stiller a devenit necioplit și stîngaci, cuceritor tocmai prin

vulnerabilitatea lui. Cu gingășie și nerăbdare abia disimulată, îi scoate alesei sale pălăria. O ia, cu teamă parcă să n-o strice, o privește cu respect, ca pe un lucru adus de la oraș, în cele din urmă o apucă de o panglică, o învîrte, morișcă, proiectînd-o, expeditiv, direct în cuier. Fetei nu prea îi arde, însă, de rîs. Lige ar vrea să se arunce asupra-i, s-o îmbrățișeze, dar își cenzurează impulsul printr-un gest de scuturare a nisipului de pe umerii ei rotunzi. În cele din urmă îi spune:

— *De-o oră ești soția mea, și încă nu te-am sărutat.*

Și-i fură un sărut, silnic și fad din pricina apatiei ei.

— *Bănuiesc că nu ești prea pupăcioasă!* — își ascunde el, printr-o glumă, dezamăgirea.

Și o mai sărută o dată, apăsător. De astă dată, ea încearcă să-i răspundă, înduioșată de neașteptata delicatețe a iubirii acestui văcar, dar apropierea rămîne fără vibrație, străină. Încurcat, bărbatul nu insistă. Îi ia valiza și o trece în dormitor, unde continuă să-și mai facă de lucru: scutură nisipul de pe perne și așternut și, în cele din urmă, se strecoară, discret, în odaia de alături.

Ea respiră ușurată, privindu-se în oglindă, despletindu-și părul în această fugară clipă de solitudine. În camera alăturată el a aprins plita. Ea varsă nisipul dintr-un lighean, în care golește o cană, să se spele; el toarnă apă în ibric, pentru cafea. Alături, Letty a încremenit ascultînd cînd șuierul vîntului, cînd zgomotele care vin dinspre bucătărie. La intrarea lui Lige, care-i aduce cafeaua, își încheie grăbită corsajul, pînă la gît. El rîde, înțelegător, și o așază pe marginea patului, întinzîndu-i zaharnița. Fata se servește delicat, ca la un party. Culant, el îi mai toarnă o linguriță. Ea soarbe cu bunăvoință o înghițitură și își ascunde o grimasă de dezgust. Cînd Lige se întoarce, la rîndu-i, să-și pună zahăr, fata profită de ocazie pentru a vărsa ceașca în carafa cu apă. Savurîndu-și cafeaua, însurătorul își dă seama că ea a și terminat-o,

și dă să-i mai toarne din ibric. Letty îl oprește, apucându-l de mână, și el vibrează ca electrocutat de atingere. Simțind că a săvârșit o imprudență, ea își caută o îndeletnicire: scoate oglinjoara și se piaptăna, iar bărbatul părăsește din nou camera, ducând ibricul la bucătărie.

Ceea ce va urma, dialogul de zgomote căruia îi vom fi martori, marchează, poate, efortul suprem al cinematografului mut spre sugerarea sunetului. În camere alăturate, doi oameni își pîndesc, reciproc, mișcările. El se apropie de ușă; ea caută cu privirea un obiect cu care să se baricadeze; el se îndepărtează cu pași grei; afară, vîntul spulberă nisipul în ferestre. Letty se învîrte prin cameră ca prinsă într-o capcană. Lige își face de lucru în bucătărie. De la o vreme, nu le mai vedem decît pașii: cizme și pantofiori a căror mișcare fără astîmpăr exprimă neliniștea. De mult, de la *Muguri zdrobiți* al lui Griffith nu mai avusese Lillian prilejul să arate un chip devastat de groază. Dar ceea ce filmează Sjöström nu e chipul, ci... pantofii. Cizmele lui Lige se opresc în fața plitei; ea într-un consens, s-au oprit și pantofii fetei. Pînda e reciprocă și neslăbită, de o intensitate fără egal în forță de sugestie. Simți, parcă, fiecare trosnet al dușumelei grosolane din scînduri negeluite, iar tăcerea filmului mut sporește și mai mult încordarea. În culmea tensiunii, cizma bărbatului izbește ibricul de cafea ajuns pe jos; pantofiorii ei s-au repezit spre ușă; cizmele lui sînt în prag; pantofii schițează un pas înapoi; cizmele înaintează decis și, abia acum, în plan întreg, sîntem martorii tentativei lui de a o îmbrățișa cu sila. Tremurînd de furie, ea izbuteste să se elibereze și își șterge gura, ostentativ, cu dezgust:

— *Mă faci să te urăsc, deși n-aș fi vrut asta!* — îi aruncă ea în față și izbucnește în plîns, singura armă care i-a rămas.

Lige o privește uluit. Într-un sfîrșit, parcă începe să înțeleagă:

— *Crezusem că te-ai căsătorit cu mine... ca să trăim alături... să muncim alături... să-mi fii soție... să mă iubești...*

Iar Letty știe că, de fapt, e la cheremul soțului, că n-are alternativă, că va trebui să se resemneze. Dar, surprinzîndu-i groaza din priviri, Lige adaugă, după o pauză, decis:

— *N-am să te mai ating! Nu mai ai de ce te teme. Cum fac rost de bani, te și trimit de aici.*

Vîntul spulberînd nisipul... Nisip, vînt, vînt, nisip. Ieri, azi, mîine, mereu...

Alături de Lillian și de Hanson vom regăsi, mereu, un al treilea personaj, perfect în rolul și momentul în care e distribuit și intervine: vîntul. Mai întîi a apărut uraganul, zănaticul cal înaripat, care distruge fizic năpustindu-se asupra caselor, smulgînd acoperișurile, zidurile, gardurile, reducînd bruma de civilizație la deșertul originar. Dar Sjöström îl folosește și în ipostaza sa mai puțin spectaculoasă, cotidiană: spulberînd fără încetare nisipul care, într-o imagine viscoasă, confuză, arde ochii, suprimă orice contur limpede, năpădește haine, mobile, obiecte, se încrustează în ridurile pielii ca o a doua epidermă, desfigurantă, ca un voal lipit de față, de care trebuie să te descotoarești mereu pentru a te regăsi. Sînt rafalele care, lovind geamul, înecă orizontul nelăsînd vizibil decît vidul, abstractizînd totul, răspîndind disperare și nebunie...

...Cu mătura ei de paie Letty abia dacă prididește să strîngă nisipul de pe dușumea. Prin fereastră a zărit un grup de călăreți. Sînt crescătorii de vite care-l cheamă pe Lige la întrunirea lor.

— *Ia-mă cu tine!* — îl imploră ea. *Aș înnebuni singură, cu vîntul ăsta...*

Și, fără să-i mai aștepte răspunsul, fuge să-și pună pelerina. Apoi, frîntă de mijloc, căutînd

să se țină în șa prin iadul deșertului răscolit de vînt, călărește alături de cel pe care toată lumea îl consideră soțul ei...

„MARTIENII” DIN
DEȘERTUL MOJAVE

Au ajuns la noi, pînă azi, cîteva dintre fotografiile de la filmarea *Vîntului*. În una dintre ele e vizibil, în spatele unei cutii acoperite de o husă, un personaj ciudat: sub șapca tradițională a operatorului, o pereche de ochelari de motociclist; un fular lat, acoperind în întregime nasul și gura, e strîns pînă sub bărbia ascunsă în gulerul ridicat al paltonului încheiat pînă la gît. Cel închis, ca într-un costum de cosmonaut ce nu lasă liber decît virful urechilor și cîteva riduri de pe frunte, reliefate de sudoare și nisip, este operatorul John Arnold la filmare!

Din sete de autentic, Sjöström și-a tîrît echipa în adîncul deșertului Mojave, la vreo două sute de kilometri de cea mai apropiată așezare, așa cum, cu ani în urmă, își urcase colaboratorii de la *Proscrișii* în munți. „Ca să ajung la locul filmării — depune mărturie o reporteră a revistei «Motion Picture Magazine» — a trebuit să străbat drumuri desfundate pe o dogoare înăbușitoare, în care termometrul nu scădea sub 42 de grade Celsius. Soare extenuant — pustiu orbitor, acesta e deșertul Mojave. Mi se părea de neconceput ca cineva să mai poată fi activ în arșița aceea îngrozitoare. Și totuși, am găsit aparate de filmat, generatoare și tot felul de echipamente plantate în nisipul arzător și am văzut cu propriii mei ochi cum, pe lîngă ele, mișunau tehnicieni în cizme înalte de cauciuc, care să-i apere de șerpi. Majoritatea aveau chipul acoperit cu o pastă groasă, pentru a se pune la adăpost de razele devastatoare ale soarelui, iar împotriva nisipului purtau ochelari de motociclist care-i făceau să aducă a martieni... Îndreptîndu-mă spre locul de filmare am fost luată prin surprindere de un zgomot înspăimîntător și, într-o clipă, văzduhul a fost întunecat de imenși

nori de nisip. Zgomotul provenea de la mașinile uriașe folosite pentru a crea vînt (opt elice de avion, după unele surse — n.n.). Motoarele dădeau impresia că răstoarnă deșertul, azvîrlindu-l în fața obiectivului...”

În memoriile ei, Lillian Gish evocă și ea condițiile îngrozitoare în care s-a turnat *Vîntul*, cînd, din cauza căldurii, pînă și emulsia peliculei se topea de pe suportul ei de celuloid, iar negativul era imposibil de dezvoltat, așa încît materialul trebuia expediat, zilnic, la studio în instalații frigorifice. Descriind-o pe Lillian, ziarista Katharine Albert, citată mai sus, adaugă: „Era în pantofiori fără toc, fără pălărie și fără nici un fel de apărătoare la ochi... «Este fără îndoială cel mai neplăcut film din cariera mea» — mi-a destăinuit Lillian. «Vreau să spun — s-a corectat ea imediat — cel mai neplăcut de lucrat...»”

Aceeași apreciere o vom regăsi, treizeci de ani mai tîrziu, în memoriile actriței: a fost — spune ea — „una dintre cele mai nesuferite experiențe din activitatea mea cinematografică.” Și totuși, cea care se plînge astfel își riscase viața în 1921, rămînînd trei săptămîni pe sloiuri de gheață pentru a filma celebra secvență a derivei din *Drumul spre est*. Să fi suportat, oare, mai ușor înghețul decît căldura? “«Nu arșița mă sperie — îi explica actrița reporterei de la „Motion Picture Magazine” —, ci mașinile de vînt care îmi distrug nervii. Vedeți doar cum spulberă nisipul, dar noi am mai adăugat și rumeguș, pentru că e ușor și zboară prin aer, am mai pus și cenușă, ca totul să pară și mai prăfos. Am avut noroc! Nu mi-a intrat în ochi, deși mîinile mi-au fost puțin arse...» Cînd am părăsit-o pe Lillian, nu fusesem niciodată mai încîntată să plec de undeva” — se destăinuie ziarista.

Probabil că și Lillian ar fi fost încîntată să poată pleca... Dar, ca protagonistă, era osîndită să continue filmarea chiar în condițiile acelea

greu de suportat. Și n-ar fi de mirare ca evidenta răceală pe care o manifestă, retrospectiv, față de acest film insolit să fi fost stîrnită și de amintirile neplăcute pe care i le-au lăsat dificultățile turnării.

Dar ce imagini sublime a înscris Sjöström pe pelicula care se topea ca ceara din cauza căldurii! Hergheliile de mustangi sălbatici cutremură preria, destrămîndu-și contururile în negura munților. „*Caii se comportă de parcă ar simți vîntul din nord*” — observă un cowboy. Frîntă sub suflul vîntului, Letty ascultă înfiorată îndemnul lui Lige:

— *Cu puțin curaj, i-am putea captura în prerie. Știți că administrația plătește trei dolari de mustang.*

Cum, în vînătoarea pe care o pun la cale, femeia le-ar fi povară, Lige o încredințează prietenului Sourdough, s-o ducă înapoi, la cabană, și să-i țină de urît. Și, din nou, vedem cum Sjöström își croiește drum prin substanța melodramei, evitînd-o. Pușkin spunea că întreaga înrîurire a artei asupra oamenilor ar putea fi redusă, schematic, la trei elemente: rîsul, mila și groaza. Maestrul suedez pedalează, virtuos, cînd pe un registru, cînd pe altul, utilizîndu-le uneori simultan, ca în secvența aceasta în care, învinsă de vînt, supusă dar înspăimîntată, Letty se regăsește în cabana-capcană.

Ca să-i mai alunge urîtul, cowboy-ul nu găsește ceva mai bun de făcut decît să mormăie, cu privirea țintă în tavan, unul dintre cîntecele oamenilor locului:

„*Nu mă îngropați în preria singuratică,
Unde nu m-ar jeli decît urletul coioșilor,
Într-o groapă de șase pe trei.
O, nu mă îngropați în preria singuratică...*”

Apoi, privind pe geam, îi spune fetei:

— *Sigur! E vîntul din nord, afurisitul de mustang indian care-și începe galopul. Curînd o să ni se pară că toate vînturile cerului și-au pornit întrecerea de urlete...*

Apropiîndu-se de fereastră, Letty are, din nou, viziunea coamei înspumate a armăsarului ceresc. Tensiunea momentului e ruptă însă de Sourdough, care scapă, cu năduf, un scuipat îngroșat de tutunul mestecat drept în mijlocul pardoselii. Noroc că ușa s-a deschis lăsînd să pătrundă o rafală de nisip, împreună cu unul dintre crescătorii de vite pe care Sourdough îl muștruluiește pentru „gunoiul” adus în această cabană civilizată. Stringe nisipul pe fărâș și, înainte de a apuca să-l arunce prin ușa întredeschisă, e improșcat de un alt val de nisip, mai abundent. Zîmbet... groază... milă...

— *Aducem un rănit!* — izbutește văcarul s-o prevină pe Letty, care, înfiorată de presimțire, exclamă:

— *Lige?...*

Se repede la fereastră, prin care vede cum un grup de cowboy coboară de pe cal trupul unui bărbat, acoperit cu o pătură mexicană. Nici nu l-au așezat bine pe pat, că ea s-a și precipitat să-i descopere chipul. Apoi s-a retras înmărmurită, dezvăluindu-ni-l: nu-i Lige. E Roddy, negustorul de vite...

Iar Lige intră în cabană tocmai atunci, înțîmpinat de Sourdough, care-l previne cu o grimasă de dezgust:

— *Ți-au vîrît în casă un șacal!*

Imperturbabil, Lige extrage din buzunarul interior al hainei vecinului o sticlă de whisky pe care o duce la gura lui Roddy, în vreme ce, furios, Sourdough își roade unghiile. Cît despre „șacal”, el și-a revenit și, fiindcă mai întîi a văzut-o pe Letty, îi zîmbește curtenitor, ca unei vechi cunoștințe. Apoi își întoarce fața spre Lige, care-i explică că l-au găsit, în nesimțire, pe drum... Profitînd de un moment de confuzie, Sourdough își recuperează prețioasa sticlă. Epuizat, aparent absent, Roddy zace cu brațele acoperindu-i ochii, dar, printr-o suprainpresiune — „specialitate” a școlii suedeze, de care Sjöström abuzase, chiar, în *Trăsura fantomă* —,

Letty îi revede lucirea obraznică a privirilor de irezistibil seducător.

— *Doar n-o să rămână aici?* — îl conjură ea pe Lige.

— *Unde altundeva s-ar putea duce?*, îi ripostează el și, ca un răspuns, în imagine „răsună” vibrant șuierul lugubru al vântului...

... — *Ți-era teamă că ne vor lăsa singuri?* — o întreabă, după un timp, Roddy, ironic.

Au rămas, într-adevăr, singuri. Ceilalți au plecat din nou în goana lor după cei trei dolari pe cap de mustang. Letty, care a învățat să domesticească nisipul, îl folosește la curățatul veselei, iar oaspetele își face de lucru cu un soi de caleidoscop rudimentar pe care-l tot duce la ochi.

— *Te-am prevenit că n-o să suporti vântul* — continuă el, sarcastic.

Iar ea, sfidător:

— *Nu-mi mai e frică de el. Să știi chiar că a început să-mi placă!*

Și își întoarce privirea spre geamul biciuit ca de lapoviță, prin care se întrevede cerul răscolit de nori. Profitând de scurtul moment de neatenție, Roddy s-a și insinuat în apropierea ei, șoptindu-i:

— *Curînd va fi primăvară în Virginia. Gîndește-te numai! Cît vezi cu ochii, doar lunci înflorite...*

Ea s-a desprins cu greu, tocmai la timp, fiindcă doi călăreți în tropot aprig au descălecat în fața cabanei. Oaspetele s-a îndepărtat, scuturîndu-și inocent mîneca, în vreme ce în prag s-a arătat Lige. Ca ușurată de o povară, Letty i s-a aruncat în brațe. Neobișnuit cu tandrețea, el o îndepărtează ușor, preocupat de vestea pe care o aduce:

— *Suflă vîntul din nord, și mustangii năvălesc cu miile. E o ocazie unică pentru ca să adun banii de care avem nevoie... Orice bărbat în plus ne e util...* — i se adresează lui Roddy care, supus,

se duce să se îmbrace. Și, cum Letty încearcă să-l rețină, Lige adaugă:

— *E singura noastră șansă, înțelegi? Altfel n-aș mai putea să te trimit niciodată în Virginia.*

Într-un elan necontrolat ea îi răspunde, sărutîndu-l cu gingășie. Va fi făcut-o demonstrativ, doar ca să-l sfideze pe Roddy? Și totuși, s-a repezit după el, în prag, petrecîndu-l cu privirea. E frondă sau impuls interior în comportarea ei?

Cînd cei doi călăreți s-au pierdut în neguri, ea abia dacă mai poate închide ușa, luptînd, firavă, cu vîntul. E acum singură, între cei patru pereți de scîndură, care vibrează sub rafalele din nord. Singură, cu angosta pe care, de atîta vreme, o înăbușă în adîncul sufletului, cu deznădejdea pe care încearcă s-o uite, tot făcîndu-și de lucru. Afară, vitele înnebunite de spaimă au rupt țarcul și se mistuie, în trombă, în necunoscutul preriei. În odaie, un cîine de pază latră cu furie. Încremenită la masa din mijlocul încăperii, Letty pare fascinată de umbrele vărgate pe care le aruncă felinarul, legănat puternic. O scîndură putredă a cedat și Letty se repede să stăvilească nisipul care pătrunde prin gol cu șalul de pe umeri. S-a refugiat acum în pat, în vreme ce cabana scrișnește sub asaltul stihurilor dezlănțuite. Halucinantă, nici nu știe unde să se mai ascundă de mugetul asurzitor care vine de afară, de balansul înnebunitor al felinarului. Niciodată încă, în cinematograf, teama n-a fost redată atît de plastic în dimensiunea ei fizică. În modularea, în gradarea furtunii, urmărim însăși tulburarea eroinei, efortul de a-și domina groaza, panica viscerală de care e cuprinsă. Un geam cedează, suflul doboară lampa care se sparge, limbi de flăcări încep să alunece, perfid, într-un colț al camerei, în vreme ce, paralizată de frică, în rochița ei dantelată, Letty s-a ghemuit în colțul patului. Abia după ce vede pălălaia înaintînd, se năpustește la luptă, smulge șalul cu care astupase crăpătura din perete și izbește cu sete în flăcări, ca într-o jivină. Le-a învins,

dar, sfârșită, are senzația că, o dată cu ea, se elatină întreg universul.

Și, în acest moment de abandon, un pumn izbește în ușa. Întîi nu-i vine să creadă, apoi — cînd bătaia e repetată — se repede la ușă, o deschide larg, e prăvălită de vîntul năprasnic și se lasă, cu voluptate, ridicată de brațele puternice, protectoare, ale unui bărbat. Deschide ochii și, îngrozită, îl recunoaște pe Roddy. Ca de pe o creastă de val pe alta viața o aruncă, mereu, dintr-o încercare în alta, fără să-i lase o clipă de odihnă. Profitînd de faptul că bărbatul se opintește să închidă ușa, se smulge din strînsoare încercînd să-și găsească salvarea în îmbrățișarea uraganului, dar acesta o refuză, o împinge, irezistibil, în capcană. Elementele dezlănțuite ale naturii au dobîndit dimensiunea destinului. Și, în vreme ce vîntul o întoarce în brațele lui Roddy, i se pare că vede pe cer coama despletită a mustangului indian ce galopează nebunește. Pereții vibrează, vasele se prăbușesc de pe etajere, și în această atmosferă de apocalips, Roddy își poartă, triumfător, prada spre patul, mai mult ghicit, din adîncul cadrului...

...Și o nouă dimineată...

Cabana, cerul în sfîrșit senin, și munții dominînd depărtările.

Răvășită, în fața mesei pe care se află centura cu arma și cartușiera voiajorului, Letty zace pe un scaun, cu umerii împovărați parcă de o vină grea. Roddy își face de lucru pe lîngă ușă. A scos traversa cu care o baricadase și încearcă să degajeze intrarea de nisip, dar renunță, proptind lopata în ușa întredeschisă. În timp ce-și încheie centura, punîndu-și revolverul alături, pe masă, i se adresează lui Letty:

— *Acu', ce stai? Fă-ți bagajele! Lige s-ar putea întoarce dintr-o clipă într-alta.*

Se vede bine să socotește că acum are drepturi asupra ei. Dar Letty nu e de aceeași părere. Îi răspunde, cu o privire rece și indiferentă:

— *N-am să plec cu tine!*

Îmbrăcată cu una dintre acele rochițe înfiorate din pinză ușoară, aduse din Virginia, care o fac să pară cu atît mai vulnerabilă, îl înfruntă pe Roddy care, persuasiv și sigur de victorie, a apucat-o de braț:

— *Dacă ăsta ne prinde acum, ne face de petrecanie la amîndoi.*

— *Am merita-o!* — aprobă ea, desprinzîndu-se din strînsoare.

Pierzîndu-și calmul și eleganța, el o împinge spre masă, iar Letty, căutîndu-și echilibrul, se sprijină de ceva metalic. E pistolul. L-a luat în mînă împinsă, parcă, de curiozitate, apoi își dă seama că e în posesia unei arme cu care l-ar putea ține la respect și o îndreaptă, stîngace, spre Roddy:

— *Să nu te apropii!* — și privirea încărcată de dispreț și ură, chipul care exprimă decizia de neclintit pe care o luat-o ar trebui să-l pună în gardă. Dar el o măsoară amuzat și sfidător pe fetița îmbrăcată în rochiță cu danteluțe, de pe al cărei imprimeu o floare a soarelui își oferă, pașnică, petalele. Se apropie, sigur de sine, întinzînd mîna spre pistol, numai că ea a și apăsător pe trăgaci și Roddy, după ce se sprijină o clipă de țeava fumegîndă, se prăbușește cu o expresie de nețărîmîrită uimire, cu un zîmbet, chiar, numai că fără ironia-i superioară, ci surprins și poate chiar tandru.

Căderea grea a corpului a făcut să vibreze o farfurie de pe masă. Letty a privit-o, buimacă, apoi și-a îndreptat ochii spre armă, cu o expresie de fetiță care n-a realizat încă toate implicațiile „poznei” săvîrșite. Abia după ce se apleacă peste corpul fără viață al bărbatului înțelege, își mușcă degetele, apoi le scutură învîrtindu-se, fără noimă, în jurul cadavrului, neștiind de ce să se apuce mai întîi. Se retrage cu spatele spre ușă, privind cum vîntul împrășcă nisip peste haina victimei, sugerîndu-i parcă soluția. Se sprijină cu mîna de lopata cu care Roddy proptise ușa, o smulge și începe să tîrască peste prag trupul celui doborît. Prin geamul spart zărim mișcările febrile cu care

îl îngroapă; revine apoi în cabană, încearcă să închidă ușa, nu izbuteste și-o proptește din nou cu lopata. Dar nu-și poate găsi locul în odaie, se întoarce spre fereastra spartă și o vedem cum rămîne cu ochii dilatați de groază: de sub colbul spulberat de vînt, din giulgiu-i de nisip, cadavrul a reapărut: mai întîi capul, apoi palmele crispate de parcă ar vrea să apuce ceva, să găsească un punct de sprijin pentru a se ridica.

„*Rar am întîlnit în cinema o asemenea forță a teroarei* — nota unul dintre criticii vremii, francezul André Tinchant. *Și cred că nu mint afirmînd că halucinațiile sărmaneii Letty [...] devin, în unele momente, colective, contaminînd de spaimă întreaga sală...*” După mai bine de o jumătate de secol, mărturisim și noi că forța de sugestie a *Vîntului* n-a fost egalată nici măcar de maestrul unanim recunoscut al cinematografului groazei, Alfred Hitchcock. Cu deosebirea că în filmul lui Sjöström teroarea nu este un element de divertisment din arsenalul senzațiilor tari, ci păstrează, mereu, o încărcătură poetică și ambiguă, de adevăr existențial, de semnificant care depășește ipostaza simplă a groazei.

Capul lui Roddy, ca o mască mortuară, palmele-i rășchirate ivindu-se de sub nisip, o crimă cu neputință de șters, și silueta fetei care dă tîrcoale prin încăpere, delirînd, și vîntul care zgîlție ușa... dar nu mai e vîntul, e o mîină care-și strecoară degetele prin crăpătură, degete crispate și năclăite de nisip, încercînd să urnească lopata pentru a elibera intrarea... Cu ochii dilatați de groază Letty se repede întîi la pistol, apoi, înțelegînd că nu te poți împotrivi fantomelor, își caută vechiul refugiu în pat, îngropîndu-și capul în adîncul pernei. Degetele se crispează acum pe trupul ei fragil, zguduind-o, încercînd s-o smulgă din vizuina în care rezistă cu ultimele-i puteri și cînd, în cele din urmă, capul îi este întors cu sila, expresia de groază care-i devastase chipul se destinde în una de uimire: cel care

o mîngîie, ocrotitor, care se străduiește s-o liniștească, e Lige!

— *L-am omorît pe Roddy!* — îi mărturisește Letty, tremurînd ca o frunză.

El o privește înmărmurit, așa cum freamătă, inofensivă, în rochița ei înflorată; se vede bine că n-o crede, și atunci ea îi face semn să privească pe fereastră. Și el se supune, aruncă o lungă căutătură, apoi se întoarce cu aceeași expresie de incredulitate. E rîndul ei să se uite prin geamul spart: cît cuprind ochii, doar nisipul! „*Totuși, l-am omorît!*” — îi repetă ea. Iar Lige, de parcă ar îndruga o poveste unui copil, îi spune că vîntul are înțelepciunea lui, știe cînd și ce urme să șteargă, e mai drept ca justiția umană. Și — ca întîia oară, atunci, în seara în care a adus-o la cabană, îi cuprinde cu gingășie capul în căușul palmelor și o privește lung:

— *Biată micuță, curînd vei fi departe, vei scăpa de toate astea.*

Dar ea nu mai e cea pe care o știe. Dreaptă, dură, matură, îl imploră și-i poruncește în același timp:

— *Nu mă îndepărta de tine...*

Și cînd, buimăcit, Lige o întreabă:

— *Păi... nu voiai să pleci?* — ea îi răspunde cu o exasperare sugerînd, aproape, stridența vocii:

— *Nu înțelegi că te iubesc?*

Și mărturisirea și-o pecetluiește cu un sărut pătimaș. Iar vîntul se insinuează și el, dînd ușa în lături, răvășind pletele femeii, parcă pentru a-i reaminti că va rămîne mereu, dacă nu între ei, alături de ei.

— *Vîntul... Letty, nu-ți mai e frică de el?* — zîmbește Lige.

Stavilă în calea vîntului, cu brațele ridicate, neclintită ca o statuie, femeia exclamă:

— *Nu-mi mai e frică de nimic acum!*

Și, în timp ce bărbatul s-a apropiat, învăluind-o protector, ea continuă:

— *...pentru că sînt soția ta... pentru că vom munci alături... pentru că te voi iubi...*

Și au rămas în cadrul ușii, o pereche sfidind suflul cumplit al deșertului, înverșunarea forțelor naturii, cu capacitatea de supraviețuire pe care numai dragostea o poate da...

Acesta e sfârșitul filmului lui Sjöström...

„UN BUN FILM
E UN FILM
REFĂCUT!...”

Dacă ar fi s-o credem, însă, pe Lillian Gish, nu acesta era, totuși, finalul plănuț de autori — scenarista Frances Marion și regizorul Victor Sjöström. În memoriile ei, actrița relatează că, deși la vizionarea filmului Irving Thalberg și întreaga echipă „au considerat că era cel mai bun film produs vreodată la noi”, casa „Metro” întârzia, circumspectă, să-l distribuie pe ecrane. Într-o scrisoare adresată lui Lillian Gish, celebrul regizor Nemirovici-Dancenko o informa că unul dintre conducătorii societății îi arătase filmul încă în septembrie 1927. Premiera americană avea să aibă loc abia un an mai târziu, adică în noiembrie 1928! Așadar, vizionări private pentru invitații studioului erau permise, dar spectatorului american îi rămânea oprit accesul la film. Cum să explicăm această neobișnuită întârziere, într-o industrie în care promptitudinea distribuirii înseamnă amortizarea investițiilor?

Actrița afirmă că din pricina unor zvonuri repetate cu privire la o posibilă re-montare a filmului, i s-a adresat lui Irving Thalberg care i-a confirmat că, în urma unei confruntări cu opt dintre cei mai puternici distribuitori americani, se luase decizia modificării finalului. Faptul în sine e cu totul plauzibil, pasiunea lui Thalberg pentru imixtiuni în creația angajaților săi fiind notorie. Un aforism pe care-l lansase îi caracteriza, fidel, atitudinea: „Un bun film este un film refăcut!”. Derutant, în informațiile furnizate de Lillian Gish, rămâne totuși sensul modificărilor operate. Ea precizează: „În loc ca eroina să dispară în vârtejul furtunii, urma să se împace cu eroul, într-un cuminte final fericit...” Această frază surprinde nu numai prin aprecierea super-

ficială a finalului cunoscut, ci — am putea spune fără eufemisme — chiar prin trivialitatea sa.

Înainte de a analiza cât de „cuminte” și „fericit” e finalul ediției (eventual) revizuite a filmului lui Sjöström, ar fi, totuși, necesar să vedem ce alte rezolvări ar fi putut exista. Ni s-a spus că, în cartea lui Dorothy Scarborough, eroina își pierde mințile, înghițită de nisipurile deșertului. Când ar fi putut înnebuni, însă, ea în film? Firește că în nici un caz înainte de nenorocita crimă, dar nici după întoarcerea lui Lige, care n-ar fi lăsat-o pradă furtunii. Înainte, deci, dar când? Să presupunem că momentul acesta ar fi cel în care fata zărește, dezvăluindu-se din nisip, conturul victimei ei. Mîinile rășchirate a amenințare ale cadavrului, și apoi degetele bijbîind în deschizătura ușii pentru a o debloca reprezintă o suită de imagini de o teroare aproape palpabilă, delirantă. Dar, dacă eroina ar înnebuni înainte de sosirea lui Lige, atunci această secvență hitchcockiană „avant la lettre” este condamnată la dispariție, fiindcă mîna care bijbîie îi aparține protectorului ei și, de îndată ce apare ea, sărmana Letty n-are motiv să se mai refugieze în deșert! Atît e de coerentă dramaturgia versiunii actuale a filmului încît nu poate fi descoperită fisura care i-ar fi permis eroinei performanța rătăcirii prin noapte și furtună.

Să încercăm, atunci, o apropiere de final „prin învăluire”, ocupîndu-ne de ceea ce autoarea volumului de memorii denumeste „împăcarea cu eroul”. Dacă privim filmul cu atenție, semnele acestei „împăcări”, denumite mai propriu *sentiment de tandrețe*, se observă mai din vreme, încă de pe cînd fata îi cere să n-o abandoneze în cabană sau, mai târziu, cînd i se aruncă în brațe implorîndu-l să n-o lase singură cu fantele care o fermecase și o înșelase cîndva. Sigur că mai intervin aici și angoasa care o chinuie, și voința de a-l sfida pe Roddy, totuși acești pași succesivi către soț, către protecția lui, constituie semne ale unei treptate clarificări de conștiință, ale unei deslușiri interioare.

Ce reprezintă, la început, atât pentru eroină cât și pentru noi, spectatorii, eroul interpretat de Lars Hanson? O umbră, un nimeni, nu-i știm nici măcar trăsăturile, fiindcă el se confundă cu întunericul. Apoi, la prânzul de la ferma lui Beverly, Lige devine parte dintr-un duet comic, un măscărici, unul dintre ridicolii pretendenți care-și dispută întâietatea în grotești exerciții de tir. Chiar nunta este pusă în cadru de Sjöström cu atita abilitate, încît nici nu se știe care dintre cei doi a dobîndit-o. De fapt, atât nouă cât și eroinei, ne e egal. Curtezanii sînt nediferențiați și nu pot concura cu romanticul seducător care a decepționat-o. Și, dintr-o dată, iat-o la chemul unuia dintre cei doi bufoni. Publicul împărtașește spaima și dezgustul eroinei în fața primei nopți conjugale. Dar, o dată cu eroina, descoperă și spectatorul cît e de generos și de puternic cel luat drept un măscărici. Toate acestea nu-s adăugate în final, ci formează, gradat, substanța celei de-a doua părți a filmului, care descrie înfiriparea unui atașament ce se transformă în dragoste. Și nu e dragostea fetei naive, credule, fără experiență, victima ușoară a curtezanului de la începutul filmului, ci a unei femei care a sorbit pînă la fund paharul cu venin al vieții, cu spaima și clipele-i de deznădejde, și pentru care formula „*Te iubesc!*” nu înseamnă două cuvinte oarecare, ci o destăinuire pe viață și pe moarte. Abia acum remarcăm abilitatea cu care ne-a împins Sjöström pe o pistă falsă, făcîndu-ne să credem că principalul erou masculin — al filmului și al vieții lui Letty — este Roddy.

Dar poate că momentul de nebunie regretat de Lillian va fi fost tocmai cel în care, evadînd din brațele seducătorului, își căuta refugiul în iadul de nisip? Am renunța, atunci, la cea mai frumoasă parte a filmului! După ce Roddy o readuce în casă, în nesimțire, Sjöström operează o elipsă, plină de semnificație în condițiile limitelor impuse, pe atunci, erotismului în cinematograf. Noi nu știm ce anume s-a întîmplat în

noaptea pe care regizorul o obturează. Cert este numai că, dimineata, raporturile dintre personaje s-au modificat radical. Seducătorul e mai sigur pe el, pe faptul că Letty îi aparține, iar fetișcana de pînă mai ieri a devenit o femeie împovărată de păcat.

Comportarea ei e ambiguă. Se sugerează că n-a fost, neapărat, victima unui viol, ca în standardele melodramei, ci i-a cedat bărbatului pentru care simțise cîndva o atît de vie atracție; lucrul e vădit nu numai în atitudinea ei vinovată, ci și în schimbul de replici. Cînd Roddy o avertizează că Lige i-ar putea ucide pe amîndoi, ea îi răspunde clar: „*Am merita-o!*”. Ar merita-o, deci, *amîndoi*. E cert că-și face un reproș și că tocmai remușcarea ei mărturisită îl încurajează pe crai. În lumina aceasta, însuși asasinatul nu mai e nici legitimă apărare, nici măcar răzbunare. Sjöström nu-l pune pe scelerat să atace palida fecioară silită să recurgă la ultimul mijloc pentru a ieși imaculată din încercare. Dimpotrivă, ne înfățișează una dintre acele stupide înțeleștări de vanitate ale oamenilor maturi, „jocuri” care au, adesea, un deznodămînt fatal: Roddy îi cere, autoritar, să se pregătească de plecare, în virtutea dreptului său de proprietate; față de el nu-și mai au rost „fitele”; o bruschează chiar, iar ea, ajunsă din pură întîmplare lîngă pistol, îl amenință copilărește. E un dialog de sfidări cel pe care-l urmărim. Letty încearcă să-l țină la distanță cu arma — „Nu-ți aparțin, deși am fost a ta” —, cuceritorul rîde și înaintează, sigur că fata va ceda din nou farmecului său, pur și simplu fiindcă n-o crede în stare să ucidă. Iar ea nici nu ucide măcar. Mișcă, doar, cu degetul ei delicat, pîrghia trăgaciului și pe față-i citești satisfacția copilărească a celui care a fost, mai tare, așa cum chipul bărbatului exprimă nu atît spaima sfîrșitului, suferință sau minie, ci o infinită surprindere...

Și acum putem reveni la „cumintele final fericit” la care se referă Lillian Gish. Femeia stă dreaptă, dură, matură în fața bărbatului

ales și-i spune: „Nu mă îndepărta de tine! Nu vezi că te iubesc?” Și acest „te iubesc” este mai mult decît declarație, este revelația unei femei care a cunoscut, pe rînd, înstrăinarea, decepția sentimentală, care a fost vîndută la tîrgul matrimonial, care a cunoscut remușcarea adulterului și a dus războiul existenței pînă la crimă. Și această femeie, care a trecut prin tot ceea ce i-ar putea rezerva o viață, cu excepția — deocamdată — a sfîșierilor nașterii, această femeie este cea care-i spune lui Lige „Te iubesc!”.

Final fericit? Poate! Dar reprezintă el faimosul, nelipsitul *happy-end* hollywoodian? Nu sărutul tradițional îl vedem pe ecran, ci doar o femeie înfruntînd furtuna vieții, sprijinindu-se de soțul ei. Seamănă asta cu obișnuitul cuplu de îndrăgostiți care pornește spre fericire în finalul-șablon al filmelor sentimentale americane? Cuplul din *Vîntul* se îmbrățișează peste groapa unui adversar abia înlăturat, pornește la drum ascunzînd lumii o crimă. Departe de a fi „cuminte”, un asemenea final îmi pare eretic. Și, dacă filmul a așteptat un an și mai bine înainte de a fi difuzat, poate că întîrzierea s-a datorat tocmai perplexității pe care a semănat-o în rîndul distribuitorilor.

Din păcate, amănunte nu posedăm. Doar memoriile pîrtinitoare ale lui Lillian Gish cu privire la finalul care-i plăcuse ei, vedetei, și profunda neînțelegere pe care o dovedește retrospectiv față de dimensiunea metaforică a acestui poem cinematografic, față de dimensiunea propriei ei performanțe, pe care Jean Mitry o apreciază judicios ca fiind „cel mai frumos rol al ei după Muguri zdrobiți”.

Creație a lui Griffith, Lillian n-are, în memoriile sale, elogii decît pentru ilustrul ei maestru, fără să ia în seamă, totuși, un aspect fundamental: în vreme ce autorul *Intoleranței* se sluzea de actor, cel al *Vîntului* sluzea actorul! Erau două concepții diferite asupra regiei cinematografice, două comportări radical diferite în raport cu interpretul, și Lillian, pusă să balanseze un

leagăn în secvența laitmotiv din *Intoleranță*, ar fi trebuit să înregistreze, dacă nu diferența dintre ele, măcar consecințele lor. N-a făcut-o nici în 1927, nici peste decenii. Lucra cu Sjöström durînd un monument nepieritor, și visa ba la colaborarea cu profesorul Reinhardt, ba la un eventual transfer într-un studio mai prestigios ca „United Artists”. Prejudiciul acestei lipse de luciditate a fost decisiv în primul rînd pentru propria-i carieră cinematografică. L-a angajat pe Reinhardt, alături de care n-a izbutit să realizeze nimic, pentru a se mulțumi în cele din urmă cu un alt regizor importat din Germania, obscurul Paul-Ludwig Stein. La „United Artists”, în 1930, sub conducerea lui Stein, Lillian apărea în *O noapte romantică*. Nul din toate punctele de vedere, filmul avea să-i compromită pentru mulți ani revenirea în studiouri.

Ceea ce Lillian nu ne mai spune este că Sjöström n-a modificat doar finalul romanului, ci a luat extrem de puțin din întreaga carte, mai curînd premisa și personajele. Cele mai tulburătoare momente ale filmului, noaptea nunții și spintecarea vitei, chermesa și ciclonul — toate acestea n-au fost văzute de Dorothy Scarborough, ele sînt invenții ale cineastului.

Vîntul a fost prezentat pe ecranele americane abia după difuzarea lui în Europa, la sfîrșitul anului 1928. Timorați atît de caracterul insolit al filmului cît și de concurența producțiilor sonore, distribuitorii l-au strecurat în săli de mîna a doua, fără publicitate. A rezultat inevitabilul eșec financiar, fără ca măcar critica să remarce filmul. Doar excelentul istoric american Lewis Jacobs își mai amintea de el, în 1939, apreciîndu-l ca cel mai bun film realizat de regizorul suedez în America. „Avînd de a face cu un subiect sumbru, *Seastrom* a rămas la fel de departe de compromisuri ca și *von Stroheim*...”

Dacă finalul a fost refăcut sau nu, și în ce fel, nu știm. Într-o scrisoare pe care mi-o adresa în legătură cu acest subiect, reputatul istoric britanic Kevin Brownlow îmi atrăgea atenția

asupra faptului că, în scenele ultimei părți a *Vîntului*, Hanson are o altă tunsoare. „E posibil ca actorul să fi fost rechemat de pe platoul Divinei” — avansează Brownlow o ipoteză. (Imediat după *Vîntul*, Larson filmase în *Divina*, care a ieșit, totuși, pe ecrane înaintea celui dintîi.) Dar, chiar dacă regizorul l-ar fi refăcut, el n-a trădat nici consecvența subiectului, nici coerența ideii sale, a refuzat, cum corect observă Jacobs, compromisul. Sjöström, care a trebuit să transforme scenariul filmului *The Divine Woman*, la indicația expresă a lui Thalberg, de nu mai puțin de opt ori (!), nici gînd n-avea să „dreagă” *Vîntul*.

Urmarea a fost că — după o ultimă excepție — studioul nu i-a mai dat de lucru. În 1930 accepta un „concediu” nelimitat, de fapt o anulare a contractului cu „Metro”, înapoiindu-se, dezgustat, în patrie. Tîrziu, în 1957, pe cînd era grav bolnav, tînărul regizor suedez Ingmar Bergman îl solicita ca protagonist al celebrului său film *Fragii sălbatici*. Sfidînd medicii care-i interziceau orice efort, Sjöström a interpretat, cu o cuceritoare melancolie, rolul unui bătrîn aflat în pragul ultimei petreceri. Filmul reprezenta nu numai o meditație despre amurgul vieții, despre farmecul senectuții, ci și un omagiu adus de către noua generație de cineaști nedreptățitului lor clasic și coleg. Era și timpul! Sjöström, care-și ironiza, cu satisfacție, medicii fiindcă, declara el, se simțea după filmări chiar mai bine decît la începutul lor, avea să dispară după doi ani. Cîte capodopere ar mai fi putut realiza în cei treizeci de ani de inactivitate la care a fost osîndit?...

VI

FEMEIA ÎN LUNĂ

(*Die Frau im Mond*)

de Fritz LANG (1890—1976)

Germania, 1929. *Scenariul*: Thea von Harbou (după propriul roman omonim). *Regia*: Fritz Lang. *Consilier științific*: Hermann Oberth. *Decorurile*: Emil Hasler, Otto Hunte și Karl Volbrecht. *Imaginea*: Curt Courant, Oskar Fischinger, Otto Kanturek și Konstantin Cetverikov. *Consilieri artistici*: prof. dr. Gustav Wolf și Josef Danilowicz. *Distribuția*: Klaus Pohl (prof. Manfeldt); Willy Fritsch (Wolf Helius), Gustav von Wagenheim (Hans Windeger); Gerda Maurus (Friede Weltin); Gustl Stark (Gustav); Fritz Rasp („Omul căruia, în vremea aceea, i se spunea Turner”); Karl Platen (crainicul radio).

Rar film hulit mai unanim și cu mai multă frenezie, la apariția sa, decît *Femeia în Lună*. „Un kitsch cinematografic!” — diagnostica recenzentul publicației „Film und Volk”, în noiembrie 1929. „Această producție de vîrf, al cărei deviz se ridică la nu mai puțin de două milioane de mărci, reprezintă o nouă dovadă a stării de faliment spiritual în care se află cinematograful german [...] Nu vedem în această peliculă nimic apt s-o califice drept film de cultură. Un banal roman polițist și de amor — nimic mai mult!...”

Și, dacă numele autorului rîndurilor de mai sus nu ne mai spune astăzi nimic, în schimb Rudolf Arnheim, comentatorul de atunci al răspîditului magazin „Die Weltbühne”, rămîne o semnătură de prestigiu. Or, în 1929, autorul de mai tîrziu al celebrului volum *Filmul ca artă* vedea în *Femeia în Lună* o expresie tipică a parvenitismului cultural: „Un roman de trei parale care face avere! [...] Dacă una dintre fasciculele Nick Carter incluse într-o secvență (a filmului lui Lang, n.n.) nu se vinde decît pe zece pfenigi, *Femeia în Lună* a costat mili-

oane — iată singura diferență! — conchidea, sarcastic, Arnheim.

Nu știm cum va fi fost văzut, pe atunci, filmul lui Lang de către spectatori (ei nu-și înscriu impresiile decât statistic, prin biletele vindute la casă!), dar astăzi el este urmărit cu exclamații de surpriză și chiar cu emoție. Provocate, ce-i drept, nu de subiectul în care Thea von Harbou găsea „original” să strămute tradiționalul triumfi conjugal din mediul terestru în spațiile cosmice. Ceea ce stârnește admirația spectatorului de azi este precizia anticipării științifice. Istoricii de film sînt unanimi în a opera o distincție netă între banalitatea tramei și valoarea de adevărat document futurologic a mult contestatei producții. Dînd dovadă de o surprinzătoare lacună în informație, Lotte H. Eisner notează, totuși, în ultima ei carte, *Ecranul demoniac*: „În această harababură sentimentală, geniul lui Fritz Lang nu se revelează decât în scenele lansării rachetei, foarte precise în anticiparea lor, de exemplu cele preliminare decolării rachetei, al căror ton de «reportaj» convinge mai eficace decât invențiile fantastico-științifice pure...” Iar Jean Mitry confirmă: „Pe cît de interesantă este latura științifică, pe atît de banală intriga... O întreagă serie de complicații abracadabrante fac dintr-o operă altfel remarcabilă (s.n.) un film polițist oarecare...”

Decalajul acesta valoric dintre convențional și anticipare a fost sesizat chiar și de către cei mai vehemenți cronicari încă de la apariția filmului, cu deosebirea că, mai implicați pe atunci în realizarea sa, ei au știut să-l atribuie nu „geniului lui Fritz Lang”, ci fanteziei înaripate, deși riguros exacte, a consilierului său științific. În pofida dezlănțuitului său rechizitoriu, Arnheim, de pildă, elogia, cu respect, „calculele remarcabile și aparatele splendide”. Iar din cele șapte coloane pe care unul dintre cei mai competenți publiciști cinematografici ai vremii, Jean Arroy, colaborator apropiat al lui Gance la *Napoleon*, le dedica evenimentului în prestigioasa

publicație „Ciné-Magazine”, șase (!) erau consacrate aceluiași consilier științific. Elocventă e însăși punerea în pagină a articolului: titlul „Un film științific — Femeia în Lună” era străjuit, în stînga, de fotografia celebrului regizor, iar în dreapta, într-un echilibru grafic dintre cele mai grăitoare, de cea a consilierului științific. Un nume pe care, deși cunoscut numai de cîțiva inițiați, Lang însuși ținuse să-l insereze pe genericul filmului, ca pe o adevărată recomandare, imediat după al său:

Prof. Hermann Oberth
(Mediasch)

Cartea aceasta de vizită surprinde și azi. Sub numele celui pe care Arroy îl prezenta drept un „pionier de geniu”, „inițiator al astronauticii”, „promotor al navigației interplanetare”, nu stătea scris nici Heidelberg, nici Oxford, nici Sorbona, centre renumite în lansarea pe orbitele internaționale a minților ilustre, ci pur și simplu Mediasch, obscur tîrg de pe Tîrnave, cu vreo douăzeci de mii de locuitori și un modest gimnaziu...

IDEEA FIXĂ A „PROFESORULUI LUNĂ” Cu acel al șaselea simț, care-i face apți să determine punctul vulnerabil al dascălilor lor, și fără condescendență, ca toți școlarii lumii, elevii din Mediasch îl porecliseră „Oberth-Lună”! Nu numai că, mereu distrat, încurca clasele între ele, dar, adesea, fără măcar să-și dea seama, devenea victima lipsită de apărare a elevilor săi. „Ce este? Ce aveți de discutat atîta?” — întreba aspru în timpul unei lucrări de control. Împerturbabil, cel întrebat răspundea: „Vecinul meu de bancă, domnule, susține că metoda cu care am pornit să rezolv exercițiul e inefficientă.” Și profesorul cădea în capcană: „Ei, ia să vedem!” — exclama, apropiindu-se de tablă și începînd să rezolve exercițiul, în timp ce, din pupitre, elevii se întreceau în a transcrie. A doua zi, toate lucrările aveau rezolvări de nota 10. Spre

marea delectare a discipolilor, dascălul își ștergea ochelarii, remarcînd, nu fără mîndrie: „Asemenea elevi poate avea numai un Hermann Oberth!”

Un alt viclesug, frecvent evocat în anecdotele foștilor săi elevi, era inocenta întrebare aruncată în momentele critice în care se presimțeau examinările: „E oare posibil zborul în Cosmos, domnule?” Era de-ajuns pentru ca Profesorul-Lună, închizînd catalogul, să se avînte într-o captivantă prelegere care n-avea să mai fie întreruptă decît de clopoțelul recreației. Fiindcă Hermann Oberth, o știau cu toții, era omul unei idei fixe...

Totul pornise, așa cum avea s-o mărturisească el însuși în autobiografia sa, de la un dar primit în ziua cînd împlinea 11 ani: „... Mama mi-a dat atunci celebrele cărți ale lui Jules Verne, pe care le-am citit de cel puțin cinci—șase ori pînă le-am știut pe dinafară...” Cărțile lui Jules Verne le-am parcurs cu toții, dar copilul acela cu păr negru cîrlionțat și privirea vie le-a citit în felul său, cu creionul în mînă. Fiul doctorului Julius Oberth, respectat chirurg și director al spitalului din Sighișoara, a avut insolența să-l verifice pe Verne. N-a urmărit numai cu imaginația aprinsă drumul celor trei membri ai echipajului din *De la Pămînt la Lună*, ci a și trecut imediat la examinarea corectitudinii matematice a propunerilor celebrului scriitor. Putea oare giganticul tun „Columbiada” să proiecteze în spațiul cosmic o navă cu trei pasageri la bord? Deși nu trecuse încă prin studiul calculului infinitezimal, s-a descurcat în verificarea traiectoriei, întemeindu-se pe legea căderii libere a corpurilor, pe care tocmai le-o predase la școală profesorul de fizică. A divizat distanța pînă la Lună în segmente atît de mici încît putea considera forța de atracție pe aceste distanțe drept constantă. „Am fost cu atît mai entuziasmat de ideea zborului spre Lună cu cît mi-a reușit constatarea că viteza de desprindere era corectă...”

Acest prim succes l-a încurajat să-și continue exercițiul, să verifice, adică, și celelalte laturi

ale performanței „Columbiadei”. Și aici Jules Verne, cît era el de celebru, n-a mai putut promova examenul susținut în fața școlarului de 11 ani. Clasicul literaturii de anticipare ignorase, în modul cel mai evident, importanța factorului „presiune”.

Azi știm cu toții că atunci cînd un automobil demarează brusc, pasagerii se vor simți „presați” în spate de o apăsare direct proporțională cu accelerația: la 9,81 m/sec. apăsarea ar fi egală cu propria greutate; ea s-ar dubla la 19,6, s-ar tripla la 29,4. Țeava tunului lui Verne măsura trei sute de metri. Dacă viteza de 11,2 km/sec. ar fi fost atinsă pe 300 de metri, atunci — a calculat micul Oberth — cei trei astronauți ar fi fost victimele unei forțe de apăsare de 47 000 de ori mai mare decît propria lor greutate! Adică ar fi fost pur și simplu striviți, s-ar fi dezintegrat. Pentru ca, totuși, echipajul să supraviețuiască, ar fi fost necesară o țeavă de tun lungă de 1 250 de kilometri. Imposibilității fiziologice îi era opusă imposibilitatea tehnică! Astfel, ipoteza lui Verne se verifica drept pură fantezie, impasul constructiv al acestei soluții tehnice devenind evident pentru micul examinator. Și totuși, victoria asupra scriitorului îi lăsa un gust sălciiu: călătoria spre Lună era, oare, condamnată să rămînă vis irealizabil? Problema l-a urmărit și în anul următor, primind soluții succesive, corespunzător capitolelor din fizică pe care le parcurgea în clasă: s-a gîndit, întîi, la un uriaș accelerator magnetic într-un tunel în care s-ar crea în prealabil vid, apoi la un avion propulsat de o elice de mătase, în sfîrșit la o roată generatoare de forțe centrifuge. Tunelul, însă, ar fi trebuit să măsoare zece mii de kilometri, avionul n-ar fi avut, în vid, pe ce să-și sprijine aripile, iar instalația centrifugă trebuia să aibă dimensiuni colosale, practic imposibil de realizat. Fără să-și dea seama, elevul din Sighișoara ajunsese în fața problemei-cheie a călătoriei spațiale: cum să evite uriașa apăsare din momentul lansării?

Teoretic, era clar: creșterea vitezei se cerea să nu fie bruscă, ci *treptată*. Cît de aproape se afla de noțiunea de *treaptă* și cît avea să mai ocolească pînă să ajungă la ea! Nici tunul, nici tunelul nu-i puteau fi de vreun folos. Dar racheta? Echipajul „Columbiadei“ o folosise în tentativa sa neizbutită de a aseleniza. Dar dacă fantezia scriitorului eludase și de astă dată exactitatea științifică? Acționează oare forța reactivă și în vid? I-ar fi trebuit o instalație experimentală pentru a-și verifica ipoteza, mijloacele materiale însă îi lipseau. Era în vacanță, și trecătorii îi remarcrau strania comportare. Stringea pietre de pe drum, le colecta într-un sac, apoi își căra, anevoie, povara pe o plută și începea să arunce piatră cu piatră din toate puterile, imprimînd plutei un impuls în sens contrar! „Spectatorii“ n-aveau de unde să știe că Hermann se afla, acum, în spațiul cosmic, că pluta era de fapt rachetă, că forța cu care arunca pietrele corespundea presiunii din camera de ardere, iar proiectilele erau, de fapt, moleculele de gaz evacuat. Încîntat de reușita experienței, Hermann decide că vehiculul cosmic poate fi numai racheta. Ea prezintă și avantajul că își mărește treptat viteza, evitînd apăsarea distrugătoare. Ar putea alimenta o rachetă cu fulmicoton umezit, moleculele de gaz țîșnind printr-un orificiu lateral, ca gloanțele unei mitraliere...

Avea 14 ani cînd s-a oprit în acest punct, în fața perspectivei unor noi întrebări chinuitoare: Ce putere să aibă racheta? Putea găsi un combustibil mai eficient? Fără să-și dea o clipă de răgaz, se lansa din nou în spațiile pline de mister ale zborului interplanetar. Capesius, farmacistul orașului, s-a pomenit într-o zi cu băiețașul doctorului Oberth, venit nu după medicamente, ci după informații: putea să-i determine el, pasionat vîntor, forța de propulsare pe care o are praful de pușcă? Farmacistul nu-și pusese niciodată problema asta în expedițiile cinegetice care-i făcuseră faima. După părerea sa, gazele prafului de pușcă țîșneau din țeava armei cu o

presiune de circa o mie de metri pe secundă. Ineficient pentru scopurile urmărite de Hermann. Și, apoi, praful de pușcă ar fi solicitat o rachetă de dimensiuni irealizabile. Trebuia căutată altă soluție...

Pentru a-l sustrage interminabilelor calcule în care-l surprindeau cufundîndu-se, părinții au decis să-l trimită la școala de înot a orașului... să se distreze, să mai facă sport! Curînd au aflat, cu satisfacție, că fiul lor făcuse o adevărată pasiune pentru saltul de la trambulină. Plonja de la șase metri, ba, nemulțumit, își dădea drumul pînă și din turnul acoperișului școlii. Cei cu ochii mai ageri remarcaseră, însă, că tînarul se lansa ținînd în mînă o sticlă. Recipientul fusese, în prealabil, umplut cu două lichide diferite și, cînd se arunca în apă, îl ținea cu gîtul în jos, studiînd, de fapt, comportamentul lichidelor în cele cîteva secunde de... imponderabilitate!

Dar cum ar fi suportat, oare, omul lipsa gravitației? Răspunsul la această întrebare Hermann l-a găsit, pe neașteptate, într-o mohorîtă dimineață de toamnă, pe cînd traversa în diagonală, pe sub apă, bazinul de înot. Simțînd nevoia unei guri de aer, vru să se ridice la suprafață orientîndu-se după unul dintre pereții laterali, dar, în loc să regăsească cerul deasupra capului, se pomeni scormonind nămolul de pe fund. Cu cele din urmă puteri se avîntă pe luciul apei, primînd cu un geamăt profund valul aerului proaspăt. Cînd i se mai risipi panica, încercă să înțeleagă ce i se întîmplase. Îndelungata ședere sub apă și temperatura scăzută a acesteia îi alteraseră simțul de orientare; surplusul de acid carbonic din sînge îi paralizase centrul echilibrului. Dar asta însemna că, măcar din punct de vedere psihic, trăise senzația imponderabilității...

Cum ar fi putut nu numai provoca, dar și menține aceeași senzație fără a se mai expune pericolului de înec? Cum ar fi putut reproduce în mod artificial presiunea vitezei de pornire a rachetei? Excentricul fiu al medicului orașului fu văzut construindu-și, în curtea școlii de înot,

o jucărie nemaipomenită, un soi de scrinciob-centrifugă cu lungimea brațului de 35 de metri. Cele folosite astăzi la antrenamentul cosmonauților nu au altă dimensiune! Ca și ei, după ce se instalează în ea, Hermann constată că, în poziție culcată, omul poate îndura o apăsare de circa 6—7 ori mai mare decât propria sa greutate. Hans Barth, ca și alți biografi de mai târziu ai savantului, consideră că gimnazistul din Sighișoara inițial, la cincisprezece ani, primele cercetări de medicină spațială din istoria științei...

Gîndea intens și citea tot ce-i cădea în mînă în legătură cu zborul cosmic. O povestire a unui obscur scriitor, Hans Dominik, îi atrage atenția: *Călătoria spre planeta Marte*. Voiajorii lui Dominik utilizau, pentru propulsarea navei lor spațiale, arderea hidrogenului în oxigen. Din nou o soluție fantezistă, fiindcă amestecul hidrogen-oxigen explodează. Combinația ar fi realizabilă numai dacă cele două gaze ar putea fi lichefiate... Cum? Prin răcire... și încălzite din nou, dar numai într-o cameră specială de ardere. Descoperirea astfel — în 1911 — racheta cu combustibil lichid, invenție a cărei prioritate — asta n-avea de unde s-o știe — îi aparținea de 14 ani unui necunoscut savant dintr-un îndepărtat tîrg rus, Kaluga: Konstantin Eduardovici Tîolkovski. Pentru racheta lui, Hermann preconiza folosirea alcoolului în combinație fie cu oxigen lichid, fie cu aer lichefiat.

Efortul bacalaureatului îl oprește din „dru-mul” său prin spații siderale... Destul cu mirajele! Barierele examenului maturității nu cu racheta le putea depăși! Îl aștepta, apoi, studenția, mult dorita plecare la München. Facultate de medicină! — îi poruncise, autoritar, tatăl, și Hermann se supusese respectuos. Dar, în ascuns, era nelipsit de la cursurile de aerodinamică ale profesorului Ermdens și de la cele de fizică ale celebrului Röntgen, descoperitorul razelor X. După un semestru, izbucnirea războiului îl readucea în patrie, afectat, ca sergent sanitar, laza-retului din Sighișoara.

Lumea poate fi sfîșiată de prima conflagrație mondială; în ce-l privește, sergentul Hermann Oberth călătorește tot prin spațiile siderale. În lazaret, printre rănile colcăind de viermi și singe, printre agonii și suferințe, felcerul găsește puterea de a se izola în universul său interior, mereu devorat de ideea sa fixă. Un sfert de veac mai târziu, la Peenemünde, va lucra în chilia sa, fără să remarce ororile la care erau supuși zecile de mii de sclavi ai lagărului „Dora”, prin munca forțată a cărora se realizau armele secrete V_1 și V_2 . Să-l judecăm pentru asta? Să-l judecăm fiindcă în 1916, printre gemetele răniților, ceea ce-l obsedează este imponderabilitatea? În adolescență o experimentase timp de cîteva secunde, stabilind că poate fi suportată de către organismul uman. Cum să mențină, însă, această stare un timp mai îndelungat? Știa că scopolamina, ca narcotic, afectează centrul echilibrului. Sub acțiunea drogului, s-a cufundat într-o cadă cu apă, respirînd printr-un tub. A constatat că-și pierduse complet simțul de orientare. A rămas așa timp de o jumătate de oră, notîndu-și apoi, scrupulos, observațiile: „Lipsa de greutate provoacă, inițial, teamă. Dar cu cît experiența se repetă mai des, cu atît scade și teama. Rămîne o senzație ciudată în zona esofagului, care dispare și ea după circa un minut și jumătate. Creierul și simțurile lucrează mai intens, gîndurile și senzațiile sînt îndreptate asupra lucrurilor concrete. Timpul pare să se dilate...”

Inginerul brașovean Hans Barth, autorul unei biografii a savantului, observa: „Concluziile de medicină spațială ale sergentului sanitar au fost confirmate integral în practică patru ani mai târziu”. Mai mult chiar, la congresul de astronautică de la Salzburg din 1974, directorul centrului de medicină spațială de la N.A.S.A. a dezvăluit că scopolamina se administrează și astăzi celor antrenați pentru zboruri spațiale...

După elucidarea problemei imponderabilității, Hermann se întorcea — a cîta oară? — la obsedanta rachetă. Sergentul sanitar desenează proiectele unui vehicul balistic cu o înălțime de 25 de

metri și un diametru de 5 metri. Racheta urma să fie alimentată cu alcool în combinație cu apă și aer lichefiat. Un compartiment special era rezervat comenzii automate și instalației giroscopice menite să mențină stabilitatea în zbor. Era — menționează ing. Hans Barth — „*primul proiect din lume al unei rachete cu rază mare de acțiune, cu combustibil lichid, dacă se face abstracție de propunerile încă nerealizabile ale lui Tsiolkovski pentru o rachetă cu hidrogen și oxigen...*”

„UN ACORD
DE FANFARĂ
TREZEȘTE LUMEA”

Între timp, însă, războiul se sfârșise și Hermann putea porni din nou spre cetățile universitare ale Occidentului. Numai că, de astă dată, nu se mai înscria la Medicină, ci, impunându-și voința, se îndrepta spre Göttingen, citadelă universitară recunoscută a fizicii și matematicii, în care oficiau somități ca Born și Frank. Aici, în toamna anului 1920, ajungea, în sfârșit, la soluția rachetei în trepte. Firește, s-a grăbit să-și verifice proiectul solicitându-și dascălii. L-a înmînat, întâi, profesorului de astronomie. Acesta l-a examinat, perplex, și l-a rugat să se adreseze colegului său de la catedra de meteorologie. Care l-a trimis, la rîndu-i, la profesorul de aerodinamică. Neavînd cui să-l mai expedieze, acesta din urmă l-a încurajat cu un vag: „*E ceva în ceea ce afirmi dumneata. Perseverează!*”

Și Oberth a perseverat, lucrînd pînă la istovire, neglijîndu-și materii principale de studiu în favoarea elaborării tezei sale despre un vehicul capabil să pătrundă în spații cosmice, cu oameni la bord, și să-i aducă înapoi. Era o adevărată teorie a rachetei cosmice acea disertație neobișnuită pe care o prezenta, în primăvara anului 1922, înaltei instanțe a Universității din Heidelberg. Comisia a refuzat s-o accepte! „*Pentru astronomi era prea tehnică, pentru constructorii de mașini prea fantastă, iar pentru medici — departe de orice realitate!*” — își amintea, nu fără umor, savantul. Iar titlul de doctor în astronautică

avea să devină realitate abia peste patru decenii... Hermann Oberth păcătuisese grav luînd-o înaintea timpului său.

Fiul medicului din Sighișoara s-a întors acasă, propunîndu-și lucrarea Universității din Cluj. Și este o cinste pentru acest for al științei românești, pentru profesorii săi, faptul că au știut să vadă mai departe decît colegii lor din faimosul Heidelberg. La 23 mai 1923, Hermann Oberth și-a susținut în mod strălucit disertația. La filosofie a răspuns întrebărilor profesorului Goga (fratele poetului), iar la limba și literatura română a vorbit despre nuvela lui Negruzzi *Alexandru Lăpușneanu*, subiect în care s-a dovedit foarte bine informat.

Conferențiind, un deceniu mai tîrziu, la postul de radio București despre zborul rachetelor în vid, amintirea nuvelei lui Negruzzi încă îl mai urmărea. Dar dintr-un unghi atît de inedit încît merită să fie evocat. Văzînd mulțimea adunată care-i cerea capul — istorisea Oberth la radio — Moțoc se apăra: „*Eu sînt boier mare, iar ei, niște proști!*” La care Lăpușneanu riposta, cu sînge rece: „*Proști, dar mulți!*” Tot așa, și moleculele motorului rachetei, „sînt mici, dar multe!” — se întorcea la obsesia lui, fără prea mare ocol, tînărul profesor din Mediaș.

Fiîndcă, între timp, Hermann Oberth dobîndise o catedră de fizică la gimnaziul unde fusese el însuși elev. Se mutase acolo, cu întreaga familie — soție, patru copii și părinții care ieșiseră la pensie. Deși problemele existenței cotidiene îl strîngeau, nemilos, în chingi, încerca să asigure o difuzare internațională lucrării sale despre călătoria în Cosmos. A propus-o, pe rînd, la patru edituri, oferindu-se chiar să suporte personal costul tipăririi. De patru ori a fost refuzat. Editorii evitau riscul, nu doreau să-și lege numele de teme atît de puțin „serioase”. O firmă obscură din München a acceptat-o, în cele din urmă, și în 1923 volumul *Racheta spre spațiile interplanetare* se afla în librării. O tipărise cu ajutorul economiilor soției!

Dar, la 29 de ani, scotea opera sa capitală despre tehnica rachetelor și a zborului în Cosmos... Volumul a provocat, cum era și de așteptat, vîlvă. Teoriile profesorului din Mediaș erau contestate violent de unii și apărate frenetic de alții. Din Kaluga i-a scris, printre primii, Tîolkovski, expediindu-i ediția completă a operelor sale, tocmai apărută în 1924. Din Viena i s-a adresat Max Valier, neobosit propagandist al tehnicii rachetelor. Un bancher din Würzburg, Barthel, și-a manifestat chiar intenția de a-i finanța proiectele cosmice, pe care le-a supus însă, în prealabil, expertizei profesorului Rudolf Franke de la Școala tehnică superioară din Berlin. „*Calculule sînt corecte, premisele însă trebuie să fie greșite!*” — a declarat, prezumțios, expertul. Iar bancherul, prudent, și-a retras propunerea de finanțare.

E greu de înțeles astăzi cum de a putut provoca asemenea vîlvă o cărțuie care n-avea nici o sută de pagini. Dar fiecare pagină captiva prin bogăția conținutului. În carte se demonstra că vehiculul balistic poate funcționa în vid, că poate atinge o viteză superioară gazului pe care-l elimină, definea structura unei rachete capabile să exploreze păturile atmosferice înalte, propunea combustibilul corespunzător energiilor uriașe necesare și făcea descrierea detaliată a diferitelor faze ale călătoriei rachetei, ca și a efectelor zborului cosmic asupra organismului uman.

Ca urmare, „febra rachetelor” începu să bîntuie cu turbare. Într-o zi din vara anului 1926, pe una dintre aleile aglomerate ale Tiergarten-ului berlinez, un obiect ciudat, asemenea unei torpile, țîșni prin mulțime și se mistui în depărtare, împrăștiind spaima în jur. Era automobilul-rachetă construit de un năstrușnic elev de 14 ani, al cărui nume avea să devină celebru: von Braun! Tineri constructori entuziaști meșteceau — dacă nu rachete spațiale — măcar biciclete-rachetă, sâinii-rachetă. Descriind această perioadă clocotitoare, scriitorul german Willy Ley avea să afirme: „*În 1923, un acord de fanfară trezea omenirea.*”

El nu din Berlin sau Moscova venea, nu din New York, Londra sau Paris, ci din Transilvania...”

Cu 40 de ani înainte ca în conștiința lumii să intre bazele de lansare de la Baikonur sau Cap Canaveral, Mediașul românesc își proiecta în lume faima unui cosmodrom imaginar de pe care Hermann Oberth își lansa rachetele. Iată și de ce marele regizor Fritz Lang ținuse să urce pe podiumul de onoare al filmului său nu Heidelbergul, nu Sorbona, nu Oxfordul, ci numele unui modest tîrg de pe Tîrnave, loc „sfînțit” de munca îndirjită a „Profesorului-Lună”...

UN EDISON DIN Își va fi scris, oare,
SCHÖNEFELD Thea von Harbou, ro-
manul *Femeia în Lună*

sub impulsul descoperirii cărții lui Hermann Oberth? Faptul nu ne pare imposibil, deși dovezi nu există. Ceea ce știm, direct de la Fritz Lang, este că, încă în versiunea primitivă a lui *Metropolis*, una dintre variantele finalului prevedea ca Freder, tînarul fiu al stăpînului, s-o pornească... spre stele. „*Aceasta — spunea Lang — n-a putut, atunci, să se integreze în scenariu, dar constituie ideea de pornire pentru «Femeia în Lună»*”. Iar Sadoul, care ne comunică mărturia de mai sus, susține că, în timp ce Thea von Harbou urzea partea romanească a scenariului, Lang se interesa, mai ales, de problemele tehnice ale călătoriei de la Pămînt la Lună. Ne pare plauzibil ca efervescența provocată la mijlocul anilor '20 de apariția *Rachetei spre spațiile interplanetare* să fi atras atenția cineastului asupra vizionarului din Mediașul românesc.

Fapt este că, într-o zi de primăvară a anului 1928, pe cînd, în casa sa din strada Sibiului, era adîncit în elaborarea noii sale cărți *Căile navigației spațiale*, profesorul s-a pomenit cu o scrisoare din Berlin. Scrisori din țări mai mult sau mai puțin îndepărtate mai primise el. Plicul acesta însă purta — spre uimirea sa — antetul casei cinematografice UFA. Celebrul regizor Fritz

Lang, care semna mesajul, îi cerea să-l asiste în calitate de principal consilier pe șantierul viitorului său film științifico-fantastic. Nu i-a fost ușor să se decidă. Ar fi trebuit să-și părăsească familia și catedra vreme de un și jumătate. Dobîndea, în schimb, posibilitatea să construiască macheta vehiculului interplanetar, platforma de lansare, fie și numai ca simplu decor, și — în ultimă instanță — să-și illustreze tezele cu forța de convingere a imaginii cinematografice în fața unui public incomparabil mai larg decît i l-ar fi asigurat difuzarea unei cărți. Și, pe urmă, pentru prima oară, el, care-și suporta de unul singur costul tipăririi volumelor, găsea sprijinul unei adevărate puteri financiare, fiindcă — toată lumea o știa — în spatele societății UFA stăteau Stinnes, Hugenberg, Thyssen, magnații industriei grele, stăpîinii celor mai importante bănci germane.

...Două luni mai tîrziu ajungea la Berlin. Fritz Lang i-a prezentat imediat pe principalii săi colaboratori. Dispunea de cei mai străluciți decoratori ai cinematografiei germane: Otto Hunte, unanim admirat pentru monumentalul creațiilor sale din *Nibelungii* și *Metropolis* (avea să fie solicitat, ceva mai tîrziu, și de von Sternberg pentru *Îngerul albastru*) și Karl Volbrecht, care-l asista pe Lang încă de la *Mabuse*. Dar fără îndoială că cel mai interesant colaborator al regizorului era Oskar Fischinger, promotor îndîrjit și ingenios al unor „efecte speciale“ de înaltă măiestrie, un adevărat vrăjitor al imaginii, care va lucra mai tîrziu, în America, cot la cot cu Walt Disney, pentru *Fantasia*, și nu se știe nici azi cît de mult îi datorează acesta maestrului german. Fischinger îl monopolizează pur și simplu pe Oberth: el are, doar, sarcina să proiecteze și să asigure funcționalitatea decorului în secvența lansării rachetei.

Pe actorii Gerda Maurus și Willy Fritsch îi cunoaște din ultimul film al lui Lang, *Spionii*. De Klaus Pohl, interpretul profesorului Manfredt, nu auzise încă, deși — într-un fel — Oberth se recunoaște în personajul acestuia. Secven-

tele prologului îl înfățișează în plinătatea forțelor creatoare, expunîndu-și crezul științific în fața unui areopag de savanți.

— *Sînt incredințat că e aproape ziua cînd navele spațiale vor zbura spre Lună. Acolo aurul se găsește din belșug!*

Asistența e sceptică. Și, pe măsură ce profesorul se înfierbîntă, prelații științei nu-și mai ascund zîmbetul, unii izbucnesc, chiar, în rîs.

— *Rîsul, iată argumentul etern al ineptiei în fața ipotezelor care zdruncină inerția din temelii!* — tună, imprudent, Manfredt.

Asistența protestează vehement. În sală, savanții respectabili fluieră dezlănțuiți, ca spectatorii cinematografelelor de periferie...

— *Progresul nu poate fi ținut în loc de o grămadă de ignoranți* — continuă oratorul să-și proclame erezia, sfidînd pumnii cu care îl amenință, frenetic, ascultătorii. „*Un auditoriu de savanți dă impresia unei întruniri de bețivi schizofreni...*“

— va exclama, sarcastic, Arnheim, la vederea acestei secvențe.

Treizeci de ani mai tîrziu, profesorul Manfredt e un bătrîn sfîrșit care și-a ratat viața. Așa cum îl redă Klaus Pohl cu ajutorul machiorului, pare mai curînd un soi de Caligari rătăcit într-un decor realist. Nu și-a văzut încă visul împlinit, dar discipolul său cel mai bun, Wolf Helius, e mai aproape ca oricînd de realizarea lui. S-ar părea că un grup atotputernic de magnați ai marii finanțe s-a decis, în sfîrșit, să subvenționeze proiectul unui zbor spațial:

— *Sper să apuc și eu startul...* — blîuguie neputincios bătrînul. *Ce n-aș da să pot merge cu voi!*

Hermann Oberth părăsește sala de proiecție interesat de film. În ciuda rezolvării sale în registru expresionist, nici profesorul Manfredt nu-i pare un personaj din cale-afară de fantezist. A simțit din plin și el, Oberth, disprețul inept al „autorităților“ științifice față de perspectiva astronomică și, chiar deunăzi, cunoscuse un personaj care a și inspirat, poate, modelul din film: Her-

mann Ganswindt, supranumit ironic „Edisonul din Schönefeld“. În 1891, Ganswindt publicase în „Berliner Lokalanzeiger“ proiectul unui vehicul spațial propulsat prin arderea succesivă a unor patroane cu dinamită. Inventatorul a fost considerat, pe atunci, nebun. După aproape patru decenii, când lumea a început să se convingă că ceea ce i se propunea nu era chiar irațional, bătrînul a devenit eroul zilei. Era mereu invitat de onoare pe platoul *Femeii în Lună*, urmărind cu priviri obosite instalarea decorului selenar.

În jurul lui foiesc mașiniștii! Echipa condusă de 16 arhitecți nu mai prididesc cu instalarea decorurilor pe cele patru platouri puse de UFA la îndemîna creatorilor filmului. Practic, Fritz Lang are la dispoziție întreaga forță a studiourilor din Neubabelsberg. Și nici nu are de gînd s-o economisească. Oberth remarcă, nu fără stupefacție, cum cineastul cere să se construiască pe platou o întreagă stradă numai ca să-l pună să alerge pe ea, timp de două minute, pe Willy Fritsch! „*Ar fi putut foarte bine — opina savantul într-o scrisoare pe care mi-o adresa în 1980 — să dispună un aparat de filmat în spatele unei locuințe de la parter și să filmeze de acolo. Avea doar strînse legături cu Schüfftan, care filma strada reală în timp ce în prim-plan evoluau actrii. Dar pe Fritz Lang o asemenea metodă nu-l mulțumea. Dorea ca strada să corespundă întru totul gustului său. Filmul trebuia să fie dintr-o bucată...*“

Dar din ce cauză alergia interpretului lui Wolf Helius? Aici intervine fantezia doamnei von Harbou, care imaginase o rivalitate amoroasă între membrii echipajului, inginerii Helius și Windeger. Mărul discordiei, pe cale să distrugă o veche camaraderie, era studenta-practicantă Friede Weltin (Gerda Maurus), care, după ce aprinsese fantezia sentimentală a lui Wolf, preferase să se logodească cu Windeger! Și asta tocmai în momentul decisiv al realizării proiectului lansării spre Lună... Finanțatorii n-au însă timp de pierdut cu încurcatele probleme per-

sonale ale celor doi prieteni. În expediția selenară, marele capital are interese mai importante decît s-ar crede. Acolo se află aur, și unde strălucește metalul galben, trebuie să se afle și marile bănci! În jurul mesei pe care se află macheta navei interplanetare, magnații finanței sînt în plină conspirație. Cosmonauții, copii prodigioși dar imprevizibili, au nevoie de supravegherea unui om de răspundere, cu spirit practic dezvoltat, și acesta nu poate fi altul decît omul bancherilor, „*cel căruia în vremea aceea i se spunea Turner*“! Personajului, cîtuși de puțin enigmatic, i se poate descifra pe chip lipsa de scrupule.

— *Turner e pregătit pentru misiunea sa!* — afirmă președintele conclavului, și bancherii se pleacă asupra desenelor schematice care le înfățișează starea pregătirilor. *Cum știți, pe Lună a fost provocată o explozie experimentală de către o rachetă H 32. Iată, pe ecran, filmările experiențelor preliminare...*

Dar, din acest moment, filmul încetează să-i mai aparțină Theei von Harbou sau chiar lui Lang. Următoarele zece minute sînt, în exclusivitate, ale lui Oberth; ele devin un minidocumentar științific, transpunere ilustrată nu a romanului *Femeia în Lună*, ci a volumului teoretic *Racheta spre spațiile interplanetare*.

Iată-l, visul profesorului din Mediaș, transfigurat în machetă! Racheta, ca pe cosmodrom, iar în vîrfurile ei sistemele de înregistrare. Grafice animate marchează distanța de 384 000 de kilometri de la Pămînt la Lună, orbita Pămîntului, limitele forței de atracție selenară, prima fotografie a Lunii la 36 ore după decolare, fața nevăzută a acesteia înregistrată de ochiul obiectivului automat (exact așa cum avea s-o facă, după patru decenii, *Lunnik*-ul sovietic). Și apoi întrebările rămase încă fără răspuns: Există oare vegetație pe Lună? Dar apă? Și atmosferă?...

De la altitudinea amănunțită a întrebărilor esențiale cu privire la posibilitatea zborului și a supraviețuirii omului pe Lună, filmul se reîntorcea însă, prea curînd, la convențiile ficțiunii. Prin

remarca: „S-a constatat că pe Lună există aur!”¹, doamna von Harbou prelua din nou cuvântul. Dacă pe Lună există aur, maleficul Turner trebuia să fie acceptat în expediție, în pofida înverșunatei împotriviri a cosmonauților. Fără participarea lui, proiectul și-ar fi pierdut suportul financiar: ori i se acordă controlul deplin, ori nu mai pornește nimeni spre Lună! Și e evident că, dintre cele două rele, Helius și Windeger îl vor alege pe cel mai convenabil.

Un amplu panoramic vertical peste tribunele ticsite de public ale cosmodromului deschide secvența startului rachetei. Atmosfera este pregnant asemănătoare aceleia a carnavalurilor triumfale de la lansările de mai târziu, de la Cap Canaveral, cărora le-am fost martori, la televizor, noi, contemporanii zborurilor cosmice. Nava spațială „Friede” e gata de start și, o dată cu ea, Oberth își reia drepturile de prim-solist, asistat cu discreta eficacitate de Oskar Fischinger. Scenografii au pregătit, de altfel, o secțiune în mărime naturală a interiorului rachetei, pe care aparatul de filmat o investighează plin de curiozitate. Hermann Oberth însuși observa ulterior, nu fără mândrie, că, din punct de vedere funcțional, interiorul rachetei din film nu se deosebea prea mult de navele generației „Apollo” de mai târziu*. Pe cosmodrom, frumoasa studentă Friede Weltin își ia rămas-bun de la cei care au condus-o, apoi urcă pe o scară de frînghie, cum fac acrobații de circ porniți spre trapez. Restul echipajului, bărbații, folosesc — mai sobru — înalte scări de lemn. De altfel ei sînt îmbrăcați în veston și cravată, în vreme ce Friede poartă un picant tricou sportiv.

Razele reflectoarelor explorează șinele care pornesc din hala de montaj spre platforma de lansare. În solemnă lunecare, înalta construcție își începe drumul, în vreme ce publicul se agită jovial. Podurile rulante, detaliile mecanismelor,

* Pentru detalii, vezi *Jurnalul lui Hermann Oberth — O explozie și efectele ei*, în „Tribuna României” nr. 15 din 1 iunie 1973 și următoarele.

silueta aerodinamică a rachetei — totul e aidoma starturilor reale pe care le-am trăit și noi. Atmosfera de la Cap Canaveral a fost ireproșabil anticipată.

Echipajul își ocupă locurile convenite în compartimentele navei spațiale: inginerii Helius și Windeger vor sta la etaj, în cabina de comandă; ceilalți, Turner, bătrînul profesor care și-a luat cu el, într-o cușcă, cobaiul preferat — Josephine, și, evident, Friede se vor instala în cabina inferioară. Publicul care urmărește din tribune evoluția rachetei nu știe, în acest moment, că Helius mai face o ultimă intervenție pentru a o îndupleca pe Friede să renunțe la zbor. Fiind prima lansare de acest gen, aventura este un adevărat salt spre necunoscut, și locul unei femei este mai greu de justificat aici.

— *Vrei să mă umilești pe mine, singura femeie din expediție?* — exclamă, patetic, Thea von Harbou prin gura eroinei sale. *Să mă umilești tocmai acum, cînd privirile întregii omeniri sînt ațintite asupra noastră?*...

Iar Helius murmură, de parcă în clipa aceea și-ar fi amintit: „*Privirile întregii omeniri!*...” Și într-adevăr, *privirile* omenirii sînt unul dintre puținele lucruri pe care nici Oberth, nici Lang nu le-au prevăzut: televiziunea. Este adevărat că locul crainicului TV este, în film, al crainicului radio, care explică fiecare detaliu al zborului. „*În acest moment — le comunică el ascultătorilor, de fapt spectatorilor filmului — racheta este cufundată într-un bazin cu apă pentru a se putea menține în poziție verticală*”. (Încă una dintre rarele inadvertențe tehnice ale filmului.)

Dacă pe cosmodrom crainicul radio este cel care explică — evident, prin titluri insertate — diferitele momente ale lansării, cel care reprezintă în interior vocea lui Hermann Oberth este Helius: „*Viteza de 11 200 de kilometri pe secundă la care racheta va ajunge în primele opt minute ale zborului ne poate fi fatală. În aceste minute, sau vom triumfa în lupta cu presiunea, sau trupurile ne vor fi, pur și simplu, strivite*.”

Recunoaştem, în replica şefului expediţiei, obsesia şcolarului Oberth privind problema „apăsării”, obsesie căpătată cu prilejul lecturii lui Jules Verne. Bănuia oare, pe atunci, că-i va fi şi lui dat să lanseze o navă, fie ea şi imaginară, spre Lună?... Helius îi încredinţează lui Windeger frâna care va trebui să acţioneze după ce racheta va izbuti să iasă din zona de atracţie a Pământului. Virful conic al acesteia se înalţă din bazinul cu apă spre îndepărtatul şi misteriosul disc al Lunii. Cadranul ceasului lui Helius arată ultimele 60 de secunde dinaintea startului. Tensiunea şi-a pus pecetea pe chipul celor gata să părăsească Terra. Braţul comandantului e întins spre pirghia motorului. Cadranul mai indică doar 20 de secunde până la pornire. Cosmonauţii s-au şi întins în culcuşurile lor...

— 5... 4... 3... 2... 1... Acum!

...Şi săgeata luminoasă a rachetei ţişneşte spre cerul albastru...

SPRE SPAȚIILE INTERPLANETARE

Am încercat mai târziu să aflu ce simţea profesorul Oberth în momentul în care îşi vedea filmată proiecţia propriilor gânduri, pentru prima oară în viaţă atât de aproape de realizarea materială a visului său. În cele două schimburi de scrisori avute cu celebrul savant din Feucht, care mi-a răspuns în limba română, n-am izbutit să obţin o mărturie elocventă. Totuşi, prin cele câteva propoziţii pe care mi le adresa la 2 mai 1980, el îşi reda, măcar aluziv, starea de spirit: „*Un actor sau un colaborator tehnic la realizarea unui film (să zicem un scenograf sau un scenarist)* — simţea el nevoia să precizeze — *încearcă, măcar din simţul datoriei, să dea cât mai mult poate...*” Oberth era conştient de dublul său rol de scenarist şi scenograf în această producţie căreia numai el putea să-i dea plauzibilitate ştiinţifică. Jean Mitry avea să consemneze jumătate de secol mai târziu: „*Primul teoretician al astronauticii şi consilier ştiinţific al filmului, profesorul Oberth, a supravegheat*

executarea machetelor, decorurilor şi construcţiilor corespunzătoare. În fapt, instalarea rachetei pe rampă, ieşirea ei din gigantica structură, lansarea propriu-zisă, voiajul văzut din interiorul navei, cu fenomenele de imponderabilitate suportate de astronauti, îndepărtarea de Pământ, apropierea de Lună pe cerul înstelat, coborîrea pe solul selenar constituie un ansamblu a cărui grandoare n-a pierdut nimic din emoţionanta sa autenticitate în faţa realităţii expediţiilor interplanetare... Totul este conform!...”

„Conformitatea” la care se referă Jean Mitry este cea care îl captivează, în primul rînd, pe spectatorul contemporan, şi abia apoi dramatismul implicit al imaginilor. Săgeata luminoasă a ţişnit spre firmamentul întunecat. S-a desprins prima treaptă. „*Cea de-a doua îşi dezvoltă viteza maximă!*” — îşi previne Helius echipajul. Cosmonauţii suportă cu dificultate apăsarea. Friede respiră din ce în ce mai greu. Braţul bătrînului profesor cade, fără putere. Arcurile hamacelor se întind în scrişnete pe care, parcă, le şi auzi (deşi Lang a refuzat, îndirjit, să-şi sonorizeze filmul, fiind convins că tocmai tăcerea asigură o forţă de sugestie sporită dimensiunii bănuite a sunețelor). Trupul lui Turner se zbate în convulsii. Iar acul altimetrului avansează pe cadran de parcă şi-ar fi ieşit din minţi.

— *Win-de-ger... des-fă... treap-ta...* — articulează, cu greu, Wolf Helius.

Dar Windeger s-a prăbuşit într-o perfidă sincopă. Cu ultimele sale forţe, Helius trebuie să asigure, singur, desprinderea celei de-a doua trepte. Aşa cum îl filmează Lang, în supraomnescul efort de a controla mecanismul, pare unul dintre sclavii subteranelor din *Metropolis*. Pe cer e proiectată linia frîntă a treptei care s-a desprins. Pieptul Friedei tresaltă luptînd pentru fiecare respiraţie. Privirile-i îndreptate spre etajul superior al navei, acolo unde cei doi piloţi îi decid destinul, sînt înecate în noaptea unui leşin de piatră.

Acesta este momentul în care indicatorul cadrului marchează stabilizarea vitezei la 11 000 de metri pe secundă...

...Primul pasager care își revine este, pe pieptul profesorului Manfredt, cobaiul Josephine. Dar ceilalți rămân încă în nesimțire, ca într-o moarte cosmică. Vor mai reveni, oare, la viață?...

Interioarele rachetei fuseseră plantate pe unul dintre platourile de dimensiuni mijlocii ale studiourilor din Neubabelsberg. Era un decor închis din toate părțile (Lang prefera asemenea rezolvări scenografice), în jurul căruia, pe un practicabil circular, fuseseră dispuse, la intervale de doi metri, proiectoarele: lămpi cu arc și „plafoniere” cu mercur luminau alternativ.

Kurt Courant, operator afirmat prin numeroase filme, între care faimosul *Hamlet* de Sven Gade (în care Asta Nielsen îl jucase în travesti pe mohoritul prinț) ca și un fastuos *Quo Vadis* (coproducție italo-germană din 1924), înregistra pe peliculă tribulațiile echipajului cosmic. Courant avea să facă o carieră strălucită, lucrând, mai târziu, cu Jean Renoir la *Bestia umană* și chiar cu Chaplin la *Monsieur Verdoux*. Avea prețioasă calitate a supleții, se adapta rapid și cu vădită inteligență artistică fiecărui regizor cu care colabora, fie el expresionist, verist sau realist, adăugând însă, mereu, soluții personale.

Secvențele zborului rachetei au, în tratarea imaginii, o apăsătoare pecete realistă, aproape documentară în caracterul ei demonstrativ, care intră, totuși, în contrast cu evoluția unora dintre actori, ca interpretul bătrînului profesor, Klaus Pohl. Acesta ne aduce aminte, prin natura jocului său, de sarcasticele rînduri ale lui Tudor Arghezi în care poetul-critic dramatic ironiza abuzurile expresionismului. „*La urma urmei — scria el în 1925 — o răspîntie cu uliți povîrnite* (ca acele caligariice compoziții scenografice care contaminaseră teatrul nostru imediat după primul război, *n.n.*) *ar fi putut să dea naștere unor personaje analoage, prevăzute cu o singură labă sau cu o jumătate de trup, cu un singur ochi în figură, situat lângă*

ureche și plimbîndu-se de-a-ndaratele și încălțate cu mînuși...” Produs evident al școlii actorului expresionist cu „bărbați triumfaliști și actrițe date la strunguri ca popicele”, cum îi vedea poetul bucureștean, Klaus Pohl folosește atitudini pantomimice stilizate, dar ostentative. De aici — acele gesturi fără tranziție sau nuanțe intermediare, acele mișcări abrupte care-i compun registrul, distonînd — evident — cu ansamblul secvenței. Iată-l pe bătrîn cum își ridică fruntea cu o mișcare sacadată, privind trupurile neînsuflete ale colegilor săi. Actorul vrea să redea prin grimase efortul supraomnesc pe care-l depune atunci cînd se apropie de Friede pentru a o readuce la viață. Dimpotrivă, Willy Fritsch, format în cinematograf, dezvoltă un joc incomparabil mai nuanțat. Chemat de profesor la căpătîiul fetei, să-i dea ajutor, este luat prin surprindere de zîmbetul pe care Friede i-l adresează cînd și-a revenit în simțiri. O clipă, cei doi par a se redescoperi, un fluid intim îi unește — moment de comunicare spulberat de apariția lui Windeger. Situația e, evident, ambiguă! Triumful conjugal al dramelor boulevardiere și-a proiectat umbra peste misterul cosmic. Apoi Friede își deschide larg brațele, pentru a-și accepta partenerul legiuit, pe Windeger.

Cînd își vor fi revenit cu toții, vor descoperi cu stupefacție, pe navă, un pasager în plus, un băiețuș de 13 ani, „parașutat”, nu se știe bine cum, de către Thea von Harbou. Proiecție a copilăriei lui Oberth, micul Gustl se declară pasionat de problemele cosmonauticii și, drept dovadă, extrage din rucsacul său câteva broșuri. Nu Jules Verne însă, ci Nick Carter: *Vampirul Lunii*, *Secretul razelor ucigătoare...* Aceste titluri, care nu-s prea departe de spiritul romanului doamnei von Harbou, stîrnesc amuzamentul copios al cosmonauților. Doar Friedei zîmbetul îi îngheață pe buze, privind coperta cărțuliei *Întoarcerea pe Pămînt*:

— *Ne vom mai întoarce vreodată? Unde-i, oare, Pămîntul nostru?*

O undă de tristețe și neliniște le-a întunecat chipurile, cărora Lang le alternează, imediat, imaginea cerului misterios, brădat de săgeata rachetei. Prin hublou, astronauții contemplă globul pământesc de după care răsare, orbitor, soarele. Singur profesorul refuză să privească înapoi! Minat de visul său de-o viață, se repede la telescop, căutând discul selenar.

Apariția fenomenului imponderabilității clarifică unul dintre elementele scenografice care păreau inițial nefuncționale: clemele metalice presărate pe toată întinderea pardoselii navei. Crezusem, la început, că aceste zăbrele orizontale fuseseră inventate fie de Lang, fie de Oberth, din cauza neputinței de a reda, în condițiile artificiale ale platoului, plutirea imponderabilă: actorii erau puși să circule înăuntrul rachetei înfișându-și bombeul în clemele care — chipurile — i-ar fi fixat de podea. Aveam să descopăr, nu fără surprindere, că, în construcția laboratorului său Skylab, Werner von Braun prevăzuse zăbrele identice!

Starea de imponderabilitate le sugerează autorilor filmului chiar gaguri. Când Friede vrea să-și toarne ceai în pahar, din termosul pe care-l întoarce cu gura în jos nu cade nici o picătură. Ceaiul refuză să iasă, deși recipientul e scuturat cu violență. Dar când întoarce termosul cu gura în sus, întreaga cabină e invadată de balonașe de lichid pe care Windeger le prinde ca pe fluturi, de jos în sus, cu paharul, acoperindu-i imediat gura. Privind această secvență, nu poți să nu-ți amintești de salturile de la trambulină ale elevului Oberth la școala de înot din Sighișoara, pe când încerca să studieze comportarea lichidelor în stare de imponderabilitate.

Deși e greu să spui, adesea, cine își pune mai cît pe pecetea pe imaginea filmului — marele regizor sau savantul vizionar — „gheara” scriitoarei Thea von Harbou, vizibilă și ea, e constant penibilă. Se poate obiecta, desigur, că Lang turna un film de ficțiune, nu un documentar de anticipație științifică. Decalajul, dureros resimțit încă de la

premiera filmului, între calitatea intelectuală și caracterul captivant al anticipării zborului în Cosmos, și convenționalul, conformismul, artificialul anost al intrigii pune sub semnul întrebării calitatea ficțiunii. Elogiat de la început, documentarul a și rezistat timpului, astfel încît, în a sa *Istorie a cinematografiei* (vol. III), Jean Mitry avea să contrapună, la jumătate de secol de la lansarea filmului lui Lang, latura științifică, banalității conflictului: „Admițînd, chiar, rivalitatea celor doi astronauți amorezați de aceeași femeie — deși se presupune că aveau alte activități mult mai presante — te poți întreba ce mai caută în această istorie spionul care-i urmărește pînă la Lună [...], mina de aur, obiect de rivalitate fără sens într-o asemenea lume, savantul aiurit și latic, o serie de complicații abracadabrante care fac dintr-o operă, altfel remarcabilă, un film polițist de seria Z. Această întorsătură foiletonescă alături de implacabila soliditate a regiei creează un hiatus mai derizoriu decît dacă Tintin ar fi fost amestecat într-o autentică expediție...”

Complicațiile abracadabrante la care face aluzie Mitry se aglomerează în această zonă a narațiunii: rivalității amoroase dintre tineri, scenarista îi adaugă și un conflict de caractere. Windeger, acest temerar pionier al Cosmosului, care a acceptat să fie catapultat în necunoscut e — aflăm abia la jumătatea filmului — un laș, și nici gînd n-are să aselenizeze, după cum le și declară camarazilor săi:

— *O cît de mică urmă de înțelepciune ar trebui să ne facă să nu alunizăm.*

Evident că toți ceilalți i se opun cu îndrjire, fiecare din motivele sale: Helius fiindcă e curajos; profesorul, sub stăpînirea obsesiei sale; Turner, la chemarea „demonului galben”; cît despre Friede... din pură curiozitate feminină. Conflictul va fi tranșat de către Helius, în calitatea sa de comandant al navei: „Nu-i acesta momentul cel mai potrivit pentru discuții. Închideți hublourile!...”

Angrenajele complicatelor mecanisme, între care recunoaştem şi două banale roţi de bicicletă, încep să se rotească lent. Racheta se prăbuşeşte pe solul lunar, stîrnind o impresionantă explozie de pulbere. Pentru necesităţile decorului selenar fuseseră aduse pe platou patruzeci de vagoane încărcate cu nisip. În această ambianţă, conflictul dintre temerari şi laşi capătă o şi mai mare intensitate. Windeger propune ca racheta să-şi reia îndată zborul. Profesorul cere nerăbdător trecerea imediată la explorarea astrului cucerit. Friede încearcă un compromis, sugerînd un test al atmosferei care să arate dacă respiraţia umană este sau nu posibilă pe Lună. Şi, în timp ce negocierile continuă, profesorul, îmbrăcat în costum de scafandru, coboară tiptil scara rachetei, întocmai ca, jumătate de secol mai tîrziu, Neil Armstrong.

Peisajul lunar, „*de o magnifică dezolare*“, cum avea să-l caracterizeze astronautul american, a fost anticipat convingător de către scenografia echipei. Cu greutate legată de picior pentru a anihila efectul imponderabilităţii, Manfeldt schiţează, şovăitor, primii paşi pe Lună. Aprinde un chibrit şi acesta... arde! Dacă pe Lună există oxigen, atunci şi casca poate fi scoasă. Ceilalţi îl urmăresc, înmărmuriţi, prin hublouri, cît de adînc şi voluptuos respiră pentru ca, apoi, atras de o forţă nevăzută, să se piardă în deşertul plin de mistere. „*E împins înainte de către detectorul de apă*“ — remarcă Friede. „*E chiar foarte bine, fiindcă avem mare nevoie de apă*“ — încuviinţează Helius, ca un comandant ce se respectă, în faţa faptului împlinit. Iar Turner, care parcă numai asta aştepta, intervine: „*Mă duc şi eu după apă!*“

Astfel, în vreme ce profesorul îşi continuă drumul, aventurierul îi calcă, literalmente, pe urmele înscrise, citeţ, în nisip. „*Solul e foarte tare. Nu disting urma tălpii mele!*“ — avea să transmită, de pe Lună, Neil Armstrong, la 21 iulie 1969. Dar, în 1929, Oberth n-avea de unde să prevadă acest amănunt. Improvizatia lui în

rezolvarea detaliilor scenografice ale episodului selenar dă naştere unui anumit stil Méliès, de fantazare abstractă, în contrast flagrant cu realismul celor mai multe momente legate direct de rachetă şi de zborul interplanetar.

În vreme ce explorarea Lunii a început, pe navă viaţa continuă. Palmele lui Helius, rănite în încheştarea cu mecanismul de frinare, sînt pansate cu grijă de către Friede. Un fluid trece, din nou, printre cei doi tineri, privirile lor îşi mărturisesc mai mult decît îndrăznesc ei să-şi spună şi lacrimile fierbinţi ale fermecătoarei studente alină plăgile lui Helius care-şi lasă, învins, fruntea în palmele ei... În acest timp, Manfeldt trece printre vulcani noroişi, care-şi bolborosesc, înfundat, minia abia reţinută şi se aventurează în obscuritatea unei grote. Curînd, printre vulcani îl va urma şi Turner. Dinspre peşteră va fi surprins de strigătele profesorului sugerînd, grafic, stridenţa: GOLD! AUR! Orbit de strălucirea metalului preţios, bătrînul se va prăbuşi într-o genune, în timp ce Turner, mai pragmatic, fără a se irosi în efuziuni retorice, îşi va umple buzunarele cu aur făcînd apoi calea-întoarsă. Cum Helius şi Gustl (ştregarul strecurat la bord) au plecat să-l caute pe profesor, doar Windeger mai e în preajma navei. Din prudenţă! Şi tocmai ea îl va pierde... Fiindcă, încercînd să preia controlul asupra navei, „*omul care în vremea aceea se numea Turner*“ îl va doborî şi imobiliza. Tentativa sa va eşua, însă, datorită providenţialei prezenţe de spirit a Friedei, care, prinzînd de veste, s-a baricadat în rachetă. Cu întoarcerea lui Helius, sîntem puşi în faţa încheştării finale a forţelor binelui şi răului. Helius şi Turner se rostogolesc în nisipul selenar; în cursul încăierării, personajul malefic scoate o armă, dar, cu o mişcare rapidă, adversarul deviază ţeava. Proiectilul răufăcătorului a lovit, însă, rezervorul de oxigen. „*Nu veţi mai ajunge pe Pămînt... nici unul!*“ — izbucneşte Turner, sinistru, în ultimul său hohot de rîs.

Cosmonauții se întorc, abătuți, la navă. Impasul expediției este evident: să nu uităm că într-un episod analog, desfășurat în mod real, în 1970, când pe „Apollo 13”, care pornise spre Lună, a explodat unul dintre cele două rezervoare de oxigen ale navei, accidentul a obligat echipajul rachetei să se refugieze în modulul selenar și să execute o reîntoarcere forțată pe Pământ. Ceea ce n-au posibilitatea să mai facă supraviețuitorii de pe racheta „Friede”, care se află... pe Lună! Jumătate din rezervoarele de oxigen sînt irosite. „Asta înseamnă — tălmăcește Windeger — că unul dintre noi nu mai poate ajunge pe Pământ; trebuie să se sacrifice!” Helius încuviințează, calm, și dispune tragerea la sorti a celui jertfit. Destinul îl indică pe Windeger, care protestează aproape plîngînd: „Să rămîn pe Lună numai fiindcă voi n-ați vrut să mă ascultați!”

— *Ți-ar fi mai ușor dacă aș rămîne alături de tine?* — îl întreabă, suav, logodnica sa.

— *Mi-e egal. Singurul sentiment care mă chinuie acum e dorul de Pământ.*

Măștile au căzut! Friede a aflat, în acest moment de cumpănă, cine o iubește cu adevărat și are o lucire stranie în priviri în timp ce, absent, Helius umple trei pahare de coniac pentru toastul de despărțire. Dar nici ea n-a observat cum a picurat comandantul expediției, în două dintre ele, o licoare misterioasă. După ce coniacul a fost băut, Helius l-a luat deoparte pe micul Gustl care, așa cum se cuvine adolescenților, a fost ferit de băutură. Și abia acum înțelegem de ce l-a ascuns Thea von Harbou pe nava cosmică:

— *Tu vei da startul rachetei!* — îl dăscălește comandantul. *Friede și Windeger vor adormi adînc și vor fi treziți abia de șocul desprinderii. În ce mă privește, rămîn pe Lună în așteptarea altei expediții.*

Degeaba încearcă Gustl să-i clintească hotărîrea. Helius a gîndit operațiunea pînă în cele mai mici detalii. Friede și Windeger par să fi

și adormit. Comandantul strecoară un bilet de adio în palma inertă a camaradului său: „*Sărut-o pe Friede din parte-mi!*” Ni s-a părut, numai, sau am deslușit o tresărire pe chipul luminos al fetei adormite?...

Inginerul Wolf Helius coboară încet scara de frînghie. În mijlocul deșertului selenar, contemplă gînditor trapa navei, care se închide pentru ultima oară. Ezită, oare? Ar fi ultima secundă în care s-ar putea întoarce printre ai săi, alături de fata despre care știe acum că-i împărtășește iubirea... Dar nu! Precum un Charlot selenar se îndepărtează spre nicăieri, pînă ce devine un punct minuscul în zare. Apoi cerul negru va fi sfîșiat de săgeata rachetei...

Singur, imobil, pe planeta pustie și dușmănoasă, Helius și-a lăsat capul în palme. O clipă, brațele îi alunecă, lipsite de vlagă. Apoi, ridicînd bărbătește privirea spre spațiile Robinsonadei care îl așteaptă, rămîne incremenit! Ce va fi văzut oare? Un Vineri „lunatic” care i-ar putea sări în ajutor?

Nu! În fața lui e Friede, care-i zîmbește vinovat pentru festa pe care i-a jucat-o. Nu e un miraj, ci Friede însăși, mai frumoasă ca oricînd, iluminată de impulsul etern al femeii de a se dărui, de a alunga singurătatea bărbatului iubit, gata să împartă cu el aventura unică a existenței umane, fie și pe Lună! Iar Helius — ce să facă? — o acceptă recunoscător. Și cei doi se îmbrățișează lung, lung, pînă ce dinăuntru pustiei selenar, ca niște vedenii misterioase, îi învâluie slovele cuvîntului

SFÎRȘIT

DUBLĂ LANSARE LA UFA Încă departe de sfîrșitul său, filmul mai era în lucru cînd, ca ramura unui bătrîn trunchi, apărea o nouă „poveste”, paralelă. În septembrie 1929, societatea UFA dădea publicității știrea senzațională că, simultan cu lansarea filmului, la Berlin urma să fie lansată

și o rachetă adevărată. L-am întrebat pe Hermann Oberth cum a obținut această performanță. Îi va fi contaminat, oare, pe realizatorii filmului de convingerea că ceea ce nu fusese inițial decît un simplu pretext de fantazare, ar fi putut constitui o experiență reală și apropiată? În scrisoarea sa din 2 mai 1980, savantul mi-a răspuns: „La început, echipa lui Lang considera întreaga poveste doar ca pe o ficțiune fantastică ce trebuia filmată. Nu cred că se gîndea în ce măsură ar putea fi și realizabilă... Mai tîrziu, ei mi-au părut, însă, din ce în ce mai pătrunși de posibilitatea călătoriei în spațiu. Pînă la urmă și Fritz Lang s-a lăsat convins că se va ajunge la expediția spațială...”

Există fapte care atestă această cotitură în atitudinea realizatorilor *Femeii în Lună*, și unul dintre cele mai elocvente este modul neobișnuit de desfășurare a consfăturii avînd ca obiect lansarea filmului. Asemenea ședințe erau prevăzute, îndeobște, pentru a se fixa cele mai potrivite modalități de publicitate a viitoarelor producții: se discuta despre afișe, anunțuri, fotografii, campanii de presă etc. Invitat și el la consfătuire, Hermann Oberth a propus cu jumătate de gură: „De ce n-am trimite spre cer o rachetă «adevărată»?”

Tot privind macheta, tot vizionînd zilnic materialele filmate ale peripețiilor rachetei prin spațiile interplanetare, ajunsese să nu mai viseze decît la ea. „Trebuie să coste o avere!” — s-a speriat cineva. Doar n-au să facă o rachetă de dimensiunile celei din film — i-a liniștit savantul. Una mică, „o jucărie!” înaltă doar de doi metri. Doar cu 16 litri de combustibil ar putea atinge o altitudine de 40 de kilometri. „N-ar costa mai mult de zece mii de mărci”. Filmul costase trei milioane! „Cinci mii dau eu!” — a intervenit, entuziast, Fritz Lang. Societatea UFA a trebuit să accepte să furnizeze, din fondurile de reclamă, cealaltă jumătate. Nu făcea filantropie! Pur și

simplu calculase ecoul unei asemenea publicități: lansarea unei rachete în chiar ziua premierei filmului!...

„Spre supărarea mea — scria mai tîrziu savantul — secția publicitară a firmei a dublat, dintr-un condei, altitudinea zborului, pentru mine încă probabilă, și a «vîndut» știrea presei. Treabă cu totul neloială, care m-a stînjinit...”

N-a fost, cum vom vedea, singurul moment în care savantul a fost trădat de profesioniștii reclamei cinematografice. Deocamdată, însă, serviciul de publicitate al studioului îi era util. Prin grija acestuia au fost date anunțuri în presă în urma cărora s-au prezentat, să-l ajute pe Oberth, doi ingineri și cîțiva studenți. Printre ei, Werner von Braun, care, deși abia în anul I al Politehnicii, i-a adus o lucrare despre o rachetă de concepție proprie, cu combustibil lichid. Von Braun a devenit, curînd, discipolul cel mai apropiat al savantului. „Deseori, pînă seara tîrziu, îl ajutam la lucru cu entuziasm” — își amintea, mai tîrziu, celebrul constructor. Sau, adresîndu-i-se direct: „Ați fost mentorul genial care mi-a înlesnit mie, unui tînăr student în inginerie, primul contact cu problemele teoretice și practice ale tehnicii rachetelor, și mi-a orientat entuziasmul visător spre cercetarea nemărginitelor depărtări ale spațiului cosmic”.

Ziua visată sosise, așadar! Putea trece de la calcule abstracte, la materializarea lor. Scrisoarea pe care i-o trimitea, la 18 septembrie 1929, prietenului său Tîolkovski, pare un strigăt de triumf: „Mult stimat domnule coleg. La a 71-a aniversare a dumneavoastră, vă doresc să puteți vedea cu propriii ochi realizarea înaltelor țeluri. Lucrez în prezent (și aici savantul sovietic a subliniat rîndul, la lectură, cu propria sa mîină) la o rachetă pentru cercetări geofizice care va trebui să zboare peste 2—3 săptămîni și să atingă circa 50 km, dacă vom avea noroc. Sperăm ca în următorii ani să realizăm chiar și racheta de mare distanță. Dumneavoastră ați aprins un foc pe care nu vrem să-l lăsăm să se stingă...”

Era, însă, periculos să te „joci“ cu focul! În cercurile de specialitate, tentativa lui Oberth de a combina, în camera de ardere, benzina cu oxigenul, era privită cu un scepticism agresiv. Se ştia că în momentul în care ele vor ajunge în contact, o explozie devenea inevitabilă. Şi începutul cercetărilor a fost, într-adevăr, dramatic. Exploziile nu mai conteneau. Laboratorul care le fusese pus la dispoziţie se cutremura, mereu, sub şocul detonărilor. Într-o zi, o explozie mai puternică l-a trântit chiar, pe savant, la pământ. A scăpat relativ ieftin: doar un timpan spart şi un şoc nervos. Precum un armăsar nărvaş, motorul refuza să se lase îmblinzit. S-ar fi convenit ca Oberth să-şi ofere un repaus, măcar câteva zile, numai cât să-şi revină. Scazenţa premierei nu i-o îngăduia, însă. Şi pe urmă, mai era ceva: explozia îi deschisese ochii asupra unui nou fenomen fizic: *autodestrămarea picăturilor de combustibil lichid*. Asta însemna că, de fapt, combustia amestecului de benzină şi oxigen lichid era atât de rapidă încât dobîndea aspectul unei explozii. Pe plan practic, reieşea că motorul-rachetă putea avea dimensiuni mult mai reduse decât se crezuse pînă atunci, pe baza calculelor teoretice, sporindu-se astfel greutatea utilă a rachetei.

„*Prin această descoperire, singurul fenomen de care mă temeam era de acum în stăpînirea mea*“ — ne spune Oberth. După numai două săptămîni de lucru, primul motor-rachetă se şi afla pe bancul de probă. În ciuda scepticilor, funcţiona ireproşabil. Dar, cu asta, treaba încă nu era terminată. Dacă motorul exista, racheta trebuia abia realizată. Elaborarea siluetei ei aerodinamice impunea experimente care solicitau timp şi mijloace materiale. Iar premiera bătea la uşă şi banii fuseseră cheltuiţi.

Atelierele studioului deveniseră centrul atenţiei tuturor entuziaştilor zborului cosmic. În una dintre pieţele principale ale Berlinului,

Oberth instalase un stand la care erau expuse modelul motorului şi macheta navei. Pe terenul de experimentări apăreau, de la o zi la alta, specialiştii dornici să constate stadiul la care ajunseseră lucrările despre care se vorbea atît. În septembrie, profesorul din Mediaş era invitat să le vorbească membrilor prestigioasei Societăţi Germane de Ştiinţă. „*Un fanatic al ideii sale!*“ — îl denumea pe „omul fabuloasei rachete cosmice“, la 9 octombrie 1929, o revistă ştiinţifică germană.

Absorbit de experimentele sale aerodinamice, profesorul n-avea timp să ia act de agitaţia pe care o stîrnise. El căuta febril o soluţie pentru verificarea comportării rachetei sale. I-ar fi trebuit un tunel aerodinamic special, dar n-avea nici timp, nici mijloace. Dovedise, în schimb, încă din copilărie, preţioasa capacitate de a improviza. A confecţionat, din lemn, câteva modele ale rachetei şi le-a lăsat să se prăbuşască din vârful celui mai înalt coş de fabrică al oraşului, studiindu-le comportarea. N-a remarcat însă la timp un detaliu: obiectivul unuia dintre fotografii studioului înregistrase o astfel de experienţă. La serviciul de publicitate cineva a avut ideea să aşeze invers fotografia rachetei surprinsă în cădere liberă. Din noua perspectivă... ea îşi lua zborul. Imaginea a fost predată ziarelor, care omagiau a doua zi, pe prima pagină, „lansarea“ rachetei profesorului Oberth. În zadar a mai încercat el să obţină dezminţirea. Patronii de la UFA i-au rîs în nas! Acolo unde erau în joc milioane de mărci, procesele de conştiinţă nu-şi aveau locul. Reclama comercială îşi are propria sa morală!

...Era deja toamna tîrziu, în noiembrie, cînd mulţimea lua cu asalt cea mai mare sală berlineză, faimosul cinematograful „Zoo“, aflat chiar în coasta Grădinii zoologice. „*Mii de becuri scînteiază compunînd superbe constelaţii pe largă faţadă a cinematografului, în vreme ce macheta unor rachete goneşte dus-întors, însoţită de zgomotele unci benzi sonore, între o Lună şi imitaţia fidelă a globului pămîntesc...*“ — descria un

reporter evenimentul premierii. Peste ani, Hermann Oberth evoca, nostalgic, momentul în care era rechemat la rampă de un public entuziasmat că cinematograful devenise un stimulent al științei. Mi-l și închipui mulțumind, smerit, ropotelor de aplauze, în vreme ce, împovărat de griji, se gândea la perspectiva din ce în ce mai îndepărtată a finalizării rachetei sale.

Pentru că, deși continua lucrările de atelier, simțea clar că studioul nu mai era interesat în desăvârșirea lor. Ceea ce era important din punctul de vedere al producătorilor fusese deja „lansat”: filmul evolua pe orbita unui succes fără precedent. Socoteala putea fi încheiată și fără cealaltă lansare, cea a rachetei. De ochii lumii studioul făgăduise, totuși, să sprijine proiectul și pe mai departe. Un anume Sander, desemnat de societate ca reprezentant pe lângă echipa de constructori ai rachetei, îi prezentase chiar un contract prin care Oberth se obliga să împartă cu creditorii săi toate profiturile obținute din dezvoltarea rachetei... până în anul 1990! Dar, își amintea savantul, „în ciuda asigurărilor, societatea m-a lăsat să mă prăbușesc. Facturile semnate de mine, venite din partea firmelor furnizoare și colaboratoare, refuzate de UFA, făceau cale întoarsă pe adresa mea...”

Oberth a continuat, îndărătnic, să lucreze până ce contul a atins 30 000 de mărci. Pentru studioul care scosese opt milioane din exploatarea succesului *Femeii în Lună* o asemenea notă de plată nu însemna mai nimic. Pentru Oberth, însă, ea constituia o sumă imensă. Iar Sander, delegatul casei UFA, parcă intrase în pământ. „Nu ne considerăm legați de convenția stabilită de Sander cu dumneavoastră — i-a răspuns direcția studioului când profesorul a cerut acoperirea financiară a facturilor. Sander nu mai e angajatul nostru!” Încolțit de furnizori, după ce a achitat, singur, cât a putut din datorii, când în buzunar nu-i mai rămăseseră decât banii de tren, s-a întors la Mediaș. „Profesorul-Lună”

revenea în târgul său transilvan, încă mai sărac decât plecase. „A fost o decepție cumplită. Mai bine de un an n-am putut să-mi revin...”

„TINICHIGIII” LA Și, în timp ce *Femeia*
LUCRU în *Lună* își continua triumfala traiectorie pe e-

cranele lumii, stirnind — în același timp — iritarea și admirația criticii, pe terenul de încercări pregătit de Oberth continua să acționeze tinărul său „aghiotant”, Werner von Braun. În 1931, afișe multicolore invitau publicul berlinez la o premieră tehnică de excepție: lansarea rachetei *Mirak*, construită de discipolul profesorului Oberth. „Noi — avea să recunoască, retrospectiv, von Braun — n-am fost decât tinichigiii! Hermann Oberth ne depășea pe toți...” Dar asta a declarat-o abia în 1969! Atunci, în 1931, când racheta s-a înălțat la o altitudine de 350 de metri și a revenit la sol, intactă, cu ajutorul unei parașute, ambițiosul constructor n-a amintit un cuvânt despre profesorul din Mediaș.

Printre numeroșii spectatori care l-au ovationat, se aflau și trei domni taciturni și țepeni. Se vedea cât de colo că erau militari, observatori trimiși la demonstrație de către Ministerul de Război. Căpitanul Walter Dornberger, însărcinat cu importante proiecte militare, l-a antrenat pe constructor într-o îndelungată și pasionantă convorbire. Un an mai târziu, von Braun accepta să lucreze pentru reînarmare! „Singura șansă de realizare a proiectelor mele spațiale rezida în planurile și mijloacele tehnice militare...” — se explica el mai târziu. După alte câteva luni, fabricanții de armament aduceau la cirna Reichului pe Adolf Hitler și clica sa.

Peste un deceniu, la 3 octombrie 1942, era lansată, de pe rachetodromul Peenemünde, racheta A₄: cîntărea 12 tone și avea o înălțime de 14 metri. A depășit bariera vitezei sunetului, atingind o altitudine de 90 de kilometri și s-a prăbușit la 20 de kilometri distanță de punctul de lansare, în Marea Baltică. Walter Dornberger,

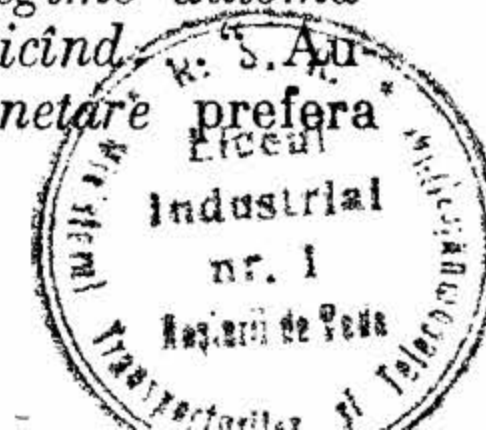
devenit general și director al centrului de rachete, și von Braun, directorul său tehnic, se felicitau reciproc pentru succes. Iar Adolf Hitler, după cum o afirmă în memoriile sale Dornberger, exclama, după ce văzuse filmările experimentului: „De ce n-am dispus de o asemenea rachetă în 1939!” Nu-i nimic... Avea s-o folosească din plin în 1944. Fără să schimbe însă întru nimic soarta războiului.

Realiza, oare, vreunul dintre protagoniștii acestei drame că totul pornise de la joaca „de-a zborul interplanetar” pe platourile UFA? Fritz Lang remarcă, nu fără oarecare mindrie, că unul dintre primele gesturi ale guvernului nazist — după lansarea cercetării sistematice în domeniul rachetelor — a fost să pună sub sechestru negativul și copiile existente în Germania ale filmului său *Femeia în Lună*. Ele căpătaseră valoare de „secret militar”! După cum Hermann Oberth însuși era chemat prin ordin la Peenemünde, pentru că și el „știa prea multe”! Știa, însă, profesorul că visul de aur al tinereții sale era transformat într-o armă în care Hitler avea să-și pună ultimele speranțe? Știa el cum, cu ce mijloace construiau Dornberger și von Braun armele lor secrete? Știa el că la Nordhausen, sub conducerea inginerului Arthur Rudolph (care, pentru crimele sale, avea să fie expulzat din S.U.A., dar abia în 1985!), sclavii lagărului de concentrare Dora, oraș subteran inspirat parcă din *Metropolis*, lucrau la construcția rachetelor sub supravegherea unităților SS? Erau concentrați acolo, la sfârșitul anului 1944, peste 30 000 de osîndiți, a căror mortalitate creștea vertiginos. Deținuții nu vedeau lumina zilei și, din pricină că exista un singur puț de aerisire, nu respirau aer curat cu lunile. Și trudeau 16 ore pe zi. Când membrii unei rețele a Rezistenței, în frunte cu comunistul german Albert Kunz, au fost spânzurați de podurile rulante, robii au fost puși să treacă la lucru, câteva zile, pe sub cadavrele care, deasupra-le, se legănau sinistru...

2460
Cea de-a treia divizie blindată americană, condusă de generalul Truman Boudinot, care a pătruns în 1945 pe teritoriul lagărului, a găsit acolo mii de cadavre în putrefacție. „*Gloate de deținuți pe jumătate înnebuniți ne-au întâmpinat cu o bucurie isterică — îi raporta generalului colonelul L. William. Cinci dintre ei doriseră să-l poarte, în triumf, pe locotenentul Gontard, dar n-au putut, într-atît erau de slăbiți!...*”

În acele zile, generalul Dornberger, constructorul von Braun, inginerul Rudolph, întregul stat-major al centrului german de rachete — peste o sută de savanți și ingineri — se predaseră trupelor americane și, împreună cu rachetele care nu apucaseră încă să fie lansate asupra Londrei, erau transportați peste Ocean, în cadrul celebrei operațiuni „Paperclip”. La Fort Bliss, în Texas, ei aveau să treacă, în curînd, la construcția rachetelor „Redstone” și „Jupiter”. Devenit unul dintre onorabili conducători ai lui „Bell Aerospace Corp.”, Walter Dornberger declara imperturbabil: „*Este perfect evident că, pentru un strateg militar, spațiul nu reprezintă decît extinderea domeniului operativ în sens vertical... Cucerirea spațiului cosmic poate fi justificată din punct de vedere științific, politic, economic sau militar. Toate celelalte obiective pot fi importante, dar cel militar mi se pare esențial...*”

Iar Hermann Oberth?... După ce, încă din 1943, izbutise să părăsească iadul de la Peenemünde, era luat prizonier în 1945 și eliberat curînd, pentru a se retrage la Feucht, în orașul în care se stabilise. O ducea greu și, în 1955, a cedat insistențelor lui von Braun, care-i oferise o slujbă de consilier științific la centrul din Huntsville, în Statele Unite. Dar nu i-a priit atmosfera și, după numai trei ani, se reîntorcea în Europa. Poate că nu-l tenta nici programul lui Dornberger, care preconiza deschis „*întreținerea în spațiul cosmic a unui sistem de arme dintre cele mai moderne și în întregime automatizate, pentru a putea fi folosite oricînd*” — torul *Rachetei în spațiile interplanetare*



un Cosmos pașnic, deschis cercetării științifice puse în slujba omului. „*M-am întors fiindcă vreau să-mi ofer, în sfârșit, timpul și liniștea necesare studiilor științifice...*” — îi răspundea, la 25 noiembrie 1958, unui reporter al ziarului „*Siebenbürger Zeitung*“.

Zece ani mai târziu, la 16 iulie 1969, lua startul racheta „*Saturn V*“, ultima creație a lui Werner von Braun. Se avânta spre Lună cu trei cosmonauți la bordul navei spațiale „*Apollo*“. Și în zilele acelea, când întreaga lume urmărea, cu respirația ținută, primii pași înscrisi de Neil Armstrong în praful selenar, cine și-ar mai fi amintit de un film care, cu exact patruzeci de ani în urmă, anticipase, pe platourile din Neubabelsberg, visul cituși de puțin lunatic despre expediția celor dintâi pămînteni pe Lună?...

Pentru istoria cinematografului, *Femeia în Lună* rămîne nu numai un moment de cinematograf remarcabil, ci și un exemplu de forță vizionară unic în genul filmului de anticipare științifică. Au mai văzut, de atunci, lumina ecranului numeroase opere importante în genul S.F., care au dobîndit o binemeritată celebritate. *2001, o odisee spațială*, rămîne, însă, un film-metaforă; *Războiul stelelor* — un delir tehnic, în vreme ce, solitar și nepereche, *Femeia în Lună* impresionează printr-o forță de prospectare a viitorului egalată, doar în literatură, de Jules Verne.

Este, de altfel, singurul moment în care, la leagănul unei opere cinematografice, au vegheat, alături, un mare regizor și un savant ilustru, și e dificil, e cu neputință să determini astăzi cu exactitate cui îi revine meritul primordial în perenitatea acesteia.

Cît despre racheta de la Cap Canaveral, care-l purta pe Armstrong spre Selena, ea izbucnise încă, de fapt, cu decenii în urmă, de pe invizibila rampă de lansare a imaginației unui băiețandru de pe Tîrnave, al cărui vis temerar era menit să devină realitate. Căci, așa cum o recunoștea von Braun însuși, despre constructorii lui „*Apollo*“, „*noi nu fusesem decît tinichigiii...*“

VII

VECHIUL ȘI NOUL/ LINIA GENERALĂ

(*Staroe i novoe* | *Gheneralnaia linia*)
de Serghei EISENSTEIN (1898—1948)

U.R.S.S., 1929. Coautor (scenariu și regie): Grigori Aleksandrov. Asistenți regie: Maksim Strauh, Mihail Gomorov. Operator principal: Eduard Tissé; asistent: V. Popov. Decoruri: V. Kovrighin, V. Rahals. Arhitect: A. Burov. Distribuția: Marfa Lapkina (în rolul *Marfei Lapkina*), M. Ivanin (*fiul ei*), Vasea Buzenkov (*secretarul artelului de lactate*), Nejnikov (*Miroșkin, învățător*), Ciuhmariov (*măcelarul*), I. Iudin (*comsomolistul*), Ekaterina Suhariova (*doforoaia*), Kostea Vasiliev (*tractoristul*), G. Matvei (*preotul*), M. Palei, M. Gomorov, Efimkin, Hurtin, Nujdin (*țărani*).

Criticul de artă american Alfred H. Barr — mai târziu, director al Muzeului de Artă Modernă din New York — a făcut, la începutul anului 1928, o vizită de documentare la Moscova. Barr, care dorea să scrie despre filmele lui Eisenstein, l-a vizitat pe cineast solicitîndu-i fotografii de platou ale ultimei sale producții. „*L-am găsit foarte slăbit*“ — istorisea filmologul american în jurnalul său. „*După ce veți termina «Octombrie» vă veți lua, desigur, o vacanță?...*“ — l-a întrebat. „*Nu — i-a răspuns sec cineastul. După aceea probabil că o să mor!*“ Și nu părea să glumească...

PURCEII ÎN
OLIMP

Epuizat după experiența cu *Octombrie*, Eisenstein nu și-a oferit, totuși, nici o clipă de răgaz și s-a „aruncat“, din nou, asupra *Liniei generale*, filmul pe care fusese constrins să-l întrerupă. Din investigarea și reconstituirea istorică trecea direct în actualitate. Trebuia să realizeze un film despre „linia generală

a partidului în transformarea socialistă a agriculturii"! Trebuia să materializeze, din nou, idei politice, să le confere forță de convingere și expresivitate prin artă. Și problema cea mai spinoasă care i se punea era lipsa de „fotogenie“ a temei, gradul ei redus de atractivitate.

Să credem că Eisenstein, acest subtil cunoscător al psihologiei publicului, ignora prejudecata spectatorului de pretutindeni care refuză, deliberat, orice film „țărănesc“ ca fiind lipsit de spectaculos? Dimpotrivă, însuși cineastul avertiza: „Realizarea filmului nostru era o tentativă de a face marcante și interesante probleme țărănești dintre cele mai terne și mai obișnuite, dar de o colosală însemnătate politică și socială.

Bătălia... Ți-o imaginezi mereu în mijlocul stindardelor fluturând în vânt, al gurilor de tun fumegînde, al galopului de cavalerie.

În orice caz, în șocul marilor pasiuni.

Și totuși, defilările victoriei nu urmează numai aceste căi!

Troace daneze, grajduri încălzite, munci sub zăpezi de primăvară, o pătură groasă de fum pe tarlăua colectivă... Vocabularul oficial și obișnuit al rezoluțiilor, circularilor și directivelor puse în mișcare de viața reală, de turmele fecunde ale vitelor de rasă, de hurele tractoarelor.

Trebuia să trecem de la suflul epic al marii lupte revoluționare, de la flacăra nemuritoarei insurecții, la zilele muncii cotidiene ale vieții țărănești, la grajd, la însemnările contabile ale cooperativei.

Dar nici asta nu era suficient!

Cinematograful Occidentului burghez face propagandă iubirii de patrie, de Dumnezeu, îl consacra pe comis-voiajorul onest, ridică un monument soldatului necunoscut.

Noi trebuia să constrîngem marele nostru public să iubească munca ternă de zi cu zi, taurii de rasă, tractorul care avansează alături de via costelivă.

Ce știe Occidentul despre incomparabilele noastre cuceriri pe frontul «pașnic» interior? El a

auzit doar de Perekop*! Dar a aflat de eroismul «primelor asalturi ale pionierilor revoluției agricole»?

Dar noi înșine? Spectatorul de la oraș? Știe el oare cum arată bătălia unei recolte? Bătălia pentru nou? Entuziasmul primelor succese ale construcției? Centrul genetic experimental unde se elaborează conștient o rasă animală eficientă? E sfîrșitul misterelor magice! Revelația enigmelor încrucișării la întîmplare!

Iată cum se prăbușește încă un apanaj al divinității!

«Vom urca în ceruri, vom alunga de-acolo toate divinitățile» — guiță sutele de purcei experimentali...»

În vreme ce Eisenstein visa la asaltul ateist al purceilor, studioul Sovkino își înscria — mai îngust, dar mai realist — în proiectul de plan un film-demonstrație care să arate, cu forța imaginii cinematografice, viitorul țărănimii sovietice, ziua de mîine a satului în plină transformare socialistă. Era, desigur, un film-comandă, un film „de serviciu“, dar cine privește atent lista operelor lui Eisenstein constată că ea este compusă, de la primul la ultimul titlu, din „comenzi“! Acuitatea și urgența comenzii, departe de a-l descuraja, îi biciuiau imaginația. Mai mult decît atît, se bucura de fiecare dată cînd, cu adîncă sa erudiție în domeniul istoriei artelor, descoperea precedente paradoxale de „comenzi“ transfigurate în opere nemuritoare. Era, de exemplu, admirator entuziast al curioasei compoziții realizate de El Greco pentru catedrala Sfîntului Toma din Toledo, *Înmormîntarea contelui de Orgaz*. Dipticul creat în 1586 expunea o dublă și antinomică ipostază a grandelui de Spania: la bază, cortegiul mortuar — alcătuit din prelați și cavaleri în straie strălucite — al contelui, înveșmîntat într-o somptuoasă armură neagră, dar teluric, lipsit de spiritualitate și

* Istm în Crimeea în care Armata Roșie a zdrobit trupele generalului alb Vranghel.

pauper, în pofida fastului care ia ochii. Deasupra, în fața tronului divin, același conte, numai că acum gol, despuiat de bogății, desprins din trecătoarele rămășițe pămîntești și rechemat la o nouă viață, „ieșit din sine” pentru existența „de dincolo”. Eisenstein ateul exulta citindu-l pe catolicul Maurice Barrès, care dezvăluia că dipticul lui El Greco a fost creat numai ca un „poster” menit să-i înspăimînte pe țărani refractari la plata dijei. Cineastului îi plăcea să remarce cum, sub impulsul elanului creator al pictorului, „tema tabloului sparge cadrul impus și, « ieșind din sine » la rîndul ei, ne oferă în imaginile fastului și smereniei una dintre operele cele mai profunde ale gîndirii religioase spaniole”.

Eisenstein credea, fanatic, în posibilitatea „ieșirii din sine” a oricărei teme care cuprinde un simbul de adevăr, cu condiția ca artistul să fie ferm convins de acest adevăr. Și, în 1927, simțea puternic idealul „misionar” a ceea ce, prin gazete, suna atît de prozaic: „transformarea socialistă a agriculturii”. Punctul de plecare al noului său film l-a constituit, după mărturia lui Aleksandrov, contactul cu colectivul unui mic artel de lactate aflat la periferia Moscovei. Cineastii se arătasera interesați, în primul rînd, de motivul care-i determinase pe țărani să se unească. Cauza părea să fie fenomenul pauperizării accelerate a „mujicilor”, deja sărăciți prin reîmpărțirea unor proprietăți ajunse în stare de neîmpărțit. De aici, din această constatare de economie politică, izvora prologul filmului.

„IATĂ FEMEIA CARE
NE TREBUIE...”

Un prolog fără precedent, o succesiune de cifre, de inscripții numerice de dimensiuni variabile: 100/100!/100!!!/nu zece, /ci tocmai / O SUTĂ / o sută de milioane / de analfabeți, de țărani orbecăind în întuneric / 100 000 000 / ne-a lăsat moștenire / VECHIUL REGIM! / haturi / și sărăcie...

Un cîmp sfîrtecat în înguste petice de pămînt reîmpărțit la infinit, cu izbe și gospodării

ruinate. Un țăran abrutizat în coliba sa mizeră, titan crucificat într-un somn letargic. O moștenire mizeră pe care doi feciori și-o revendică. Urcăți pe acoperiș i-au răvășit căciula de paie și, retezînd-o cu ferăstrăul, împart casa, la propriu, demolînd-o. O faptă de Tîndală devine expresia unui proces social obiectiv, imaginea unei sărăcii de neîmpărțit.

În poartă, Marfa Lapkina, cu doi țînci goi pușcă agățați de poale, contemplă aiurită distrugerea: „TOTUL PE DIN DOUĂ!” Împart pină și cerceveaua, ologesc căruța de roți, prefac oglinda în cioburi: „Unu' mie, unu' ție!” Și mai ales pămîntul, fărîmitat în parcele tot mai mărunte. Cînd ritualul împărțirii s-a încheiat, țărani contemplă prăpădul cu privirea tristă și cețoasă. Dar noi pe Marfa Lapkina o urmărim. Sînt atîtea ca ea! Chip scofilit de femeie muncită fără îndurare. Chipul a făcut-o actriță, nu studiile în vreun institut de artă, nici măcar activitatea pe vreo scenă.

Avea 29 de ani cînd a întîlnit-o cineastul; de la 9 ani nu știa decît să trudească pămîntul, și numai grație lui Eisenstein numele ei figurează astăzi în enciclopediile artistice. A angajat-o cu condiția ca, odată filmul terminat, să se întoarcă în satul ei. Și „vedeta” s-a ținut de cuvînt. După ce și-a terminat lucrul la film și a încasat onorariul, s-a întors, mîndră, pe ulița pămîntească, purtîndu-și averea agonisită în aventura de la oraș: două mașini de cusut, „DOUĂ, NU UNA!”... și-un prunc în brațe. Pentru că în timpul turnării se măritase și rămasese gravidă, echipa fiind constrînsă să întrerupă, un timp, filmarea, motiv în plus pentru ca Eisenstein să accepte contractul la *Octombrie*.

Pentru cea mai calificată asistență, studioul a angajat un mamoș ilustru. I s-a spus: „Ai grijă! Îți încredințăm o vedetă de film...” Cînd a văzut cum arată vedeta, obstetricianul a crezut că cineastii își rid de el. Marfa n-avea nimic din fotogenia tradițională: o față prelungă, boccie, un zîmbet care dezgolea dizgrațios gingiile, o

înfățișare de femeie îmbătrinită prematur de lipsuri. Adică exact ceea ce-i era necesar în „tipaj” lui Eisenstein, despre care se spune că, atunci când a zărit-o prima oară, ar fi izbucnit: *„Iată femeia care ne trebuie!”* Descoperire cu atât mai revelatoare cu cât sînt scene în care actrița, sau poate căldura cu care o privește obiectivul lui Tissé, dobîndește farmec și cuceri-toare expresivitate.

În film și-a jucat propriul rol, propria biografie, păstrîndu-și pînă și numele — Marfa Lapkina:

„1. CAL N-ARE

2. VACĂ UNA

3. PLUG N-ARE...”

Într-o imagine-document, ziaristică am spune, într-un „Inventar” vizualizat, Eisenstein i-a concentrat sărăcia fără nădejde. Cineastul nu caută noutăți formale; inovațiile îl caută pe el și, din noianul celor care-i bat la ușă, le alege pe cele mai elocvente. Inventarul-document este succedat de imaginea sa vie: Marfa, printre boccele și alături vaca, rumegînd necăjită. Pintecul imens și spatele costeliv al vitei, cu pielea vibrînd de spasme. Marfa n-are cal să-și muncească pămîntul. Cîmpul e năpădit de buruieni. Vară! Cal tot n-agăsit. Miini pe coarne de plug. Tăiș scurmînd țărîna. Marfa trage cu disperare de hamurile vacii. N-ARE CAL! Într-un lan vecin, o pereche de bătrîni înhămați la o boroană. În plan înclinat, obiectivul o surprinde pe Marfa la capătul puterilor. Bătrîni, sleiți și ei. Și, în virf de deal, vita se zbate în hamuri. Cei doi bătrîni au impietrit privind la năpasta vecinei. Capul vacii încă se mai zbate în praf. Și, în acest moment, așa cum un matroz trîntea cîndva, pe crucișătorul Potiomkin, un blid, făcîndu-l să explodeze „în ralenti”, Marfa Lapkina răstoarnă plugul de lemn, cu un strigăt care umple ecranul: „AȘA NU SE MAI POATE!”

Și acest „Nu se mai poate!”, această minie, acest paroxism mult așteptat care explodează în sfîrșit pe ecran, propulsează acțiunea, ca o rachetă cosmică, pe o nouă orbită, aceea a „transformării socialiste a agriculturii”. Pentru că despre aceasta e chemat să vorbească filmul lui Eisenstein. Nici măcar despre ce există, ci, în cea mai mare măsură, despre ceea ce avea să fie sau nădăjduiau visătorii să fie. Sistemul colhoznic abia se năștea în anii aceia, primele rîndnici ale primăverii făgăduite erau negrăit de firave. Artelul de lactate în care fuseseră aduși să se documenteze cineastii număra cu totul 6 (șase!) membri. Dar era privit ca o realizare de excepție, și a fost pentru cinești, cum confirmă — în memoriile sale — Grigori Aleksandrov, „modelul, prototipul viitorului”. „Într-o zi — istorisește colaboratorul lui Eisenstein — am fost martorii unui mare eveniment: cooperativa primise un separator. Aparatul învelit în pînză fusese depus în pragul sediului și membrii cooperativei îl priveau cu mîndrie. În fața satului adunat, l-au despachetat: cilindrul de tablă scînteia în soare, nichelul avea reflexe diamantine, totul parcă se întuneca în jur. Spectacolul ne uimise și pe noi în aceeași măsură ca pe țărani. Am început să filmăm cu sîrg întreg procesul transformării laptelui în unt. «Oare chiar va face smîntînă?» — se întrebau țărani...” Pe această întrebare, pe acest „suspense” aparent atât de prozaic și-a construit Eisenstein una dintre cele mai sublime secvențe pe care le-a dăruit posterității epoca mută a cinematografului.

Pentru cinești, separatorul aducea o temă providențială: industrializarea, sloganul de frunte al zilei. Nu numai prima pagină a ziarelor, ci și toate cărțile epocii îl proiectau în avanscenă: *Timp înainte* de V. Kataev, *Și a fost ziua a doua* de Ehrenburg, *Cimentul* de Feodor Gladkov. În acest context, o temă ca industrializarea agriculturii nu putea decît spori pasiunea creatoare. Să alungi „zeii”, hazardul, din domeniul agriculturii!...

PAROXISMUL ȘI
EXTAZUL ...

Cineastul nu minimizează forța prejudecății. Ca și în *Octombrie*, înainte de a anula divinitatea, îi demontează procesul de fabricație. Secetă. Drept antidot: o procesiune religioasă menită să înduplece puterile cerului. Panoramic vertical de la turla bisericii pînă jos, la prapuri, cruci, cădelnițe. Gloata procesiunii: femei frunte sub povara statuii Fecioarei, bărbi soioase gargarisind imnuri, icoane în grele ferecături, fanatici înaintînd în genunchi și — imagine a „neputinței expresive“, experiment atît de drag cineastului, un olog tîrîndu-și trunchiul ca o reptilă bizară. Și cortegiul urcă un deal, arcuindu-se spre infinit, așa cum se va arcuri, mult mai tîrziu, în infinitul alb, procesiunea din *Ivan cel Groaznic*.

Unul dintre eroii principali ai acestei secvențe este, de altfel, montajul, mai precis, structura armonică a acestuia. Fiindcă în secvența procesiunii cadrele nu sînt legate unul de celălalt printr-o indicație unică, monovalentă, ci, așa cum arăta chiar Eisenstein în studiul său *Montajul vertical*, prin *progresia simultană* a mai multor linii dramaturgice, fiecare conservîndu-și independența dezvoltării compoziționale, dar contribuind, împreună, la dezvoltarea compoziției globale a secvenței; filoane independente, asemenea firelor divers colorate dintr-un ghem, care realizează numai privit în întregul său armonia cromatică. Faptul că ne aflăm încă în epoca filmului mut nu-l împiedică pe Eisenstein să denumească, prin analogie, acest tip de montaj *polifonic*, cu un termen din domeniul orchestrației muzicale.

„Liniiile“ diverse ale secvenței cortegiului se leagă într-o unică structură: la început, arșița, din cadru în cadru mai pustiitoare; apoi, extazul religios (capete plecate în țărîină, trupuri frunte în umilință, brațele preotului invocînd pronia cerească asupra scoarței solzoase a pămîntului); vocile feminine (gros-planuri de țărănci) și cele masculine (bărbi fluturînde) îmbinîndu-se într-o unică miș-

care polifonică; smerenia, unind cerul cu țărîina, virfurile lucitoare ale crucilor proiectate pe cer și capetele prosternate îngropîndu-și fruntea în praf. În acest curs tumultuos al montajului, în această împletire neînteruptă a diverselor teme într-o mișcare unică, fiecare fragment continuă mișcarea „liniei“ de care aparține, construind-o, în același timp, pe cea generală. „Procesul unui asemenea tip de montaj — preciza cineastul — este strict analog elaborării celei mai puțin pretențioase orchestrații. Dificultatea noastră principală a fost, desigur, faptul că operația se efectua pe film, un material infinit mai puțin flexibil...“

Așadar, chipuri în țărîină, brațe invocînd cerul și într-un tîrziu, drept răspuns, picături... Dar de ceară! Lacrimi de luminare, spumă la botul oilor, dobitoace însetate, respirînd sacadat, cu nări tremurînde și piepturi aprinse de arșiță. Dar prapuri au prins să fluture. S-a stîrnit vîntul. Să fie oare miracolul? Discul soarelui pălește în spuza norilor. Praful e stîrnit în virturi, dar cerul nu răspunde cu nici un strop de ploaie. Cer indolent, iar jos, în țărîină, trupuri încremenite de credincioși. În picioare, doar preotul, dominîndu-și turma docilă cu biciul crucii. Pe ascuns, și-a scos de sub sutană un barometru pe care-l consultă nervos. Unul dintre țărani care zac în praf a ridicat capul. După el, altul. Și încă unul... În polifonia secvenței a fost introdusă o temă nouă: De ce întîrzie cerul? Cît îi va mai sfida? Bărboșii se ridică lent, sprijiniți în brațe și toiege. Acum sînt de temut! Aștepți să țîșnească de undeva teribilul strigăt al răzmeriței: „AȘA NU SE MAI POATE!“ Dar în locul lui doar căutăturile crunte ale țărănilor. „Ce ne-a adus Dumnezeuul tău?“ — îl întreabă, parcă, pe preot. Diaconul își șterge, speriat, broboane de transpirație. Cele două tabere se măsoară încremenite:

„SĂ FIE IAR ÎNȘELĂCIUNE?“

Și abia acum, ca o nouă încercare, ca o altă experiență — separatorul...

În primul moment nu-i remarci decât strălucirea. Abia apoi se încheagă, treptat, formele vagi, rotunjimile metalice. Iar după aceea percepem unealta, deși misterul inițial persistă în arhitectura insolită a agregatului. Marfa Lapkina introduce în aparat prima căldare cu lapte, roțile angrenajului se pun în mișcare, cilindrul se rotește, palele separatorului agită lichidul și... metronomul își face loc în țesătura montajului, ideea de ritm pune stăpânire asupra secvenței: manivelă / angrenaj / roți dințate / aripi / întretăiate, toate, de scurte planuri-detaliu ale gurii uscate a robinetului. Și, între aceste planuri, chipurile întrebătoare ale țăranilor, așa cum i-au văzut cineștii la Otradnoe: „*Încă un tertip sovietic? Sau ar putea aduce într-adevăr câștig?*” Eisenstein îmbină aici expresia actorilor „de tipaj” cu expresivitatea obiectelor, a mizanscenei și a montajului. Actorii nu joacă. Principalul mijloc de expresie al secvenței este... „efectul Kuleșov”!

Mișcarea psihică intensă reflectată de chipurile țăranilor este alcătuită din imobilități succesive. Atitudini care vor evolua succesiv de la batjocură la îndoială, de la îngrijorare la surpriză, de la speranță la entuziasm, atitudini întretăiate de dinamismul mișcării mașinii, starea separatorului răspunzând, de fiecare dată, efectului anterior oglindit pe chipul țăranilor. Și, când gros-planul personajelor individuale și-a epuizat posibilitățile de expresie, regizorul aduce în focarul obiectivului personajul colectiv.

„SĂ FIE ÎNȘELĂCIUNE?” Expusă literal în insert, ideea este vizualizată prin dispunerea țăranilor într-un soi de monom al îndoielii. Înșelați în atâtea rînduri, s-au strîns unii într-alții ca matrozii de pe „Potiomkin” în scena prelatei. „ÎNȘELĂTORIE?” Din nou gros-planuri cu chipuri încrîncenate de bărboși. „SAU...” Marfa șterge robinetul de alamă, îl tot freacă, de parcă lustrul acestuia ar schimba ceva. Ochii ei țintesc orificiul separatorului.

Spre deosebire de secvența precedentă, aici Eisenstein acordă rolul principal, ca și avantajul mișcării, al dinamismului, obiectelor neînsuflete. Aici, mai mult chiar decât actorii, joacă lucrurile. Într-o analiză ulterioară, cineastul explica: „*În scena procesiunii lăsasem să se dezlănțuie paroxismul religios... Trebuia să opun două lumi diferite, cea a patosului și cea a extazului, lumea vechiului și lumea noului măturînd vechiul, lumea supunerii servile și neputincioase în fața forțelor misterioase ale naturii și lumea rezistenței organizate și tehnic înarmate împotriva forțelor elementare oarbe. Această opoziție internă a două esențe diferite revendica și o diferențiere a sistemului mijloacelor de expresie. Procesiunea era axată pe mijloacele jocului «teatral», acționînd asupra spectatorului prin comportamentul personajelor (fără a neglija, firește, întreg arsenalul de mijloace și posibilități pur cinematografice admisibile în acest caz), în timp ce scena centrifugii era bazată pe mijloace cinematografice (fără a neglija nici jocul actorilor, utilizat parcimonios, cu discreție)...*”

Iată, de pildă, „jocul” Marfei Lapkina în secvența separatorului, rîvna cu care tot lustruiește robinetul, modul în care-și concentrează privirea asupra-i. Ceilalți țărani trăiesc prin îndoială, prin bănuiala înghețată că din nou vor fi înșelați, înșelați la nesfîrșit. Marfa, singură, crede! Dar credința ei n-are nimic din fanatismul celor slabi de înger, al celor aserviți și neputincioși în fața forțelor oarbe ale naturii. Marfa crede, instinctiv, în rostul ei de a transforma lumea, în sensul înalt al trecerii ei pe pămînt. Ea crede fiindcă, aidoma matrozilor de pe „Potiomkin”, n-are altă alegere. Și, dacă țeava teșită a robinetului ne evocă acum gura de tun a crucișătorului, analogia nu-i întîmplătoare. „*Scena apariției primei picături de lapte smîntînit trebuie să fie la fel de răscolitoare ca întîlnirea lui Potiomkin cu escadra!*”, scriseseră, anterior, Eisenstein și Aleksandrov în scenariul filmului. Dar aici nu există, nu are de unde să fie, nici mulțimea rostogolită pe treptele portului, nici navele în formație de luptă, cu gurile de tun

căscate amenințător spre crucișătorul însingurat nici zbuciumul mașinilor în clipa celei mai înalte tensiuni, nici stolul beretelor marinărești aruncate în aer, brăzdînd cerul atunci cînd, fără a trage vreun foc, escadra trece pe lingă cuirasat și „peste capetele amiralilor țariști au răsunit uralele frățești”.

În *Vechiul și noul* nu mai e decît încăperea aproape goală a cooperativei, o ceată de țărani sceptici, ochii Marfei Lapkina arzînd de credință și strălucirea înghețată a separatorului. Și totuși, în această aparentă sărăcie, simți continuarea scenelor de masă de pe cuirasatul revoltat. *Potiomkin* și *Linia generală* erau, pentru cineast, două cazuri diferite ale uneia și aceleiași structuri patetice. De aici, și izbitoarea înrudire a mijloacelor de reprezentare, mai ales recurgerea la „explozie”, la explozia creatoare, orientată „spre interior”. Caracterizîndu-și propria artă poetică, Eisenstein observa: „De cele mai multe ori, tocmai scenele de încordare din filmele mele sînt cele care se rețin. Picioarele încordate ale caza-cilor pe treptele Odesei. Și leii, răgînd!” Acumularea și explozia. Dar — ținea să precizeze cineastul — „centrul de greutate nu rezidă atît în explozia însăși, cît în procesul de încărcare a explozibilului...” Exact așa se întîmplă și în faimoasa secvență a separatorului. Din „țeava de tun” a aparatului, la gura robinetului lustruit apare, într-un tîrziu, o picătură. Străvezie, picătura își joacă reflexele pe chipul Marfei. Fețele, pînă adineauri împietrite în neîncredere, ale femeilor, se destind ușor. Prin robinete curg primii stropi de... De ce? De apă vie? Sau de smîntînă? Cum să construiești o epopee dintr-un jet de smîntînă? Cum să contracarezi prejudecata spectatorului că tot ceea ce miroase a zer este near-tistic?

Și totuși, Eisenstein scrie:

„Ce se poate compara cu suflul epic al primului separator într-o cooperativă agricolă abia creată?...

Ce reprezintă toate cîntecele lui Roland din *Eoul Mediu* comparate cu acest suflu epic?...

Fie ca ochii spectatorilor noștri să se umezească la vederea separatorului de tinichea al artelului de lactate...”

Și așa se și întîmplă, ochii spectatorului se umezesc privind jetul. Numai fiindcă așa vrea Eisenstein, fiindcă ne-o impune forța geniului său? Nu! Înainte de toate fiindcă, prin felul în care vede el lucrurile, ne contaminează de intensitatea emoției proprii. Referindu-se la secvența întîl-nirii lui „Potiomkin” cu escadra, Eisenstein a scris că mașinile în plin elan figurau inima colec-tivă a crucișătorului, care începe să bată, iar ritmul și cadența acestor bătăi reproduc *exact ceea ce simțea autorul* cînd se imagina în situația cuirasatului captiv. Și aici, în secvența separa-torului, tocmai asta simțim, inima unui cineast care a înțeles întreaga amploare a bătăliei trans-formării agriculturii, bucuria lui extatică e cea care transformă zerul în material poetic, smul-gîndu-i pînă și unui comentator din extrema dreaptă a istoriografiei cinematografice, ca Maurice Bardèche, exclamații de admirație fără reti-cențe. „Adevăratul continuator al lui Virgiliu — izbucnește Bardèche — *n-ar trebui căutat în romane țărănești lipsite de precizie și poezie, ci în Eisenstein*”, după cum un alt critic francez vorbește despre „*lirismul dionisiac al unei secvențe*” în care Marfa, cu toată sobrietatea jocului pe care Eisenstein susține că i-a impus-o, îi pare gata să se dezlănțuie „*într-un dans orgiac*”.

În comparație cu exegeții săi, Eisenstein se dovedește mai rezervat în analiza episodului sepa-ratorului. Subliniind faptul că întreg jocul speran-țelor și îndoielilor are loc în jurul unei banale unelte, el observă că „*patosul se dezvoltă aici în absența totală a vreunui element de patetism exte-rior, în ambianța unei secvențe construite pe manipu-larea unui banal aparat în stare, mulțumită for-țelor centrifuge și centripete, să separe laptele de smîntînă și smîntîna de unt...*” Perfect adevărat, numai că patosul subzistă în concluzia îndrăz-neată a secvenței: transfigurarea unui proces mecanic-industrial într-o unealtă de înlăturare a

hazardului; pentru că în imagine nu mai vedem un aparat, ci transformarea unui mod ancestral de existență. În această secvență se aude clar guițul purceilor care iau Olimpul cu asalt. Explozia secvenței separatorului reverberează atât de viu în conștiința noastră pentru că ea a fost montată alături de imaginea procesiunii, alături de ipostaza unei umanități resemnate și neputincioase, umilite și înșelate. După irezistibila creștere de tensiune, admirabil orchestrată, resimțim o serie de descărcări succesive, întocmai ca reacția în lanț dintr-o explozie nucleară.

Explozia, sau lanțul exploziilor, e vizualizată în zeci de jeturi albe țîșnind dintr-un nevăzut corn al abundenței. Filmul însuși și-a modificat dominanta cromatică. Tonurilor sumbre de la început, în care erau descrise mizeria și întunericul spiritual al țăranului gata să împartă ceea ce e de neîmpărțit, le-a fost substituită strălucirea bucuriei și a elanului. În memoriile sale, Aleksandrov susține că jocurile jetului au fost împestrite în culori vii, ca un foc de artificii policrome. „Ne lipsea culoarea, ne era sete de culoare — spune el. Drapelul lui «Potiomkin» îl colorasem cu pensula. Jocurile de apă și cascadele le-am obținut spălînd pelicula cu amestecuri chimice speciale pentru a o vira în albastru, în verde, în auriu, în toate culorile curcubeului...” Culorile acestea ale curcubeului nu sînt vizibile în copiile existente azi în cinemateci. Dar asta nu scade cu nimic impresia produsă de secvență asupra publicului. Palmele Marfei scăldate în zer, obrazul ei stropit de albul smîntînii, bucuria ei extatică întîlnind pe ecran imaginea artezienelor triumfale, această dionisiacă imagine, stanță virgiliană proslăvind dărnicia nebănuită a naturii, și-a depășit de mult tema conjuncturală, a devenit pagină de antologie. „A da patetism unui separator”, scrie cu nedisimulată admirație ilustrul filmolog francez Jean Mitry, „a face din el obiectul unei emoții intense, a fixa asupra-i pasiunile, angoasele, speranțele și — brusc! — a face să explodeze triumful social într-un torent de lapte, într-un soi de bucurie dioni-

siacă, într-un val tumultuos, într-o jerbă de artificii pe care spectatorul o primește în plină față — iată un moment sublim de artă cinematografică...”

SOVHOZ SAU
... VIS?

Caracteristică dramaturgiei *Liniei generale* rămîne, mereu, pendularea

conștientă între realitate și visul revoluționar. Este, poate, în această rezolvare, influența criticii pe care Meyerhold, unul dintre admiratorii necondiționați ai lui Eisenstein, i-o adresa totuși cînd scria: „Octombrie are o mare valoare, e sincer în cel mai înalt grad, dar cînd îl vizionezi, te cuprinde ciuda: cum se face că autorul filmului n-a cuprins în el tema visului revoluționar [...] visul care, ca sîngele, abundă în orice revoluție? [...] Această temă ar fi scos la iveală elementele acelui eroism care, la revoluționarii adevărați, este întotdeauna înfrățit cu cel al romantismului revoluționar...”

Or, spre deosebire de *Octombrie*, în *Linia generală* visul revoluționarului — nu numai visul ca năzuință, ca proiecție în viitor, ci și oniricul propriu-zis, ca parte integrantă a vieții interioare — este adus, frecvent, în gros-plan. Un exemplu de onirism eisensteinian întîlnim în episodul în care Marfa, după ce a obținut de la ceilalți membri ai artelului acordul pentru achiziționarea unui tăuraș de rasă, adoarme ostenită. A adormit culcîndu-și fața peste cutia cu banii adunați pentru dezvoltarea gospodăriei zootehnice, a adormit gîndindu-se la animalul care va aduce, o dată cu spectaculoasa lui vigoare, și fertilizarea avutului lor. Tissé a filmat proiecția visului Lapkinei: nori mîngîind, în goană, stepa; o cireadă de vaci zbenguindu-se pe pajiște și, ca un duh al naturii, deasupra lor, uriașă, înspăimîntătoare, imaginea de zeu păgîn a taurului. Înspăimîntător... dar așteptat! Înfricoșător... dar atât de dorit! Și artezienele laptelui pornesc a curge fără istov. Rîuri de lapte gras se revarsă în copăi, cascade de lapte umplu sticlele al căror gol străveziu abia așteaptă să se înălbească. Purcei sugînd, și apoi abatoare care înghit animalele. Ferocitatea

imaginii este estompată, abil, de un purceluș-bibelou roz, grăsuliu, din porțelan, într-o voioasă și perpetuă rotire. Reportajul atroce dintr-o uzină modernă de prelucrare a cărnii e îndulcit, mereu, de valsul drăgălaș al purcelușului. Apoi ambianța onirică se modifică: grajduri ultra-moderne, construite în manieră cubistă, vaci trecînd printre iesle mai curate decît culoarele unui hotel internațional, pavilioane cu locuințe moderne, pentru grăjdari... „**POATE CREDEȚI CĂ E VIS?**” — zîmbește Marfa, șagalnic, și noi simțim, în profunzimea ecranului, zîmbetul lui Eisenstein însuși, fericit de renghiul jucat publicului:

„**ACESTA NU E VIS!... E SOVHOZ!**”

Să fi arătat chiar așa gospodăria agricolă, fie ea și model, în pragul anilor '30? Probabil că grajdul-minune a fost construit de Burov, scenograful echipei — cum susținea, mult mai tîrziu, Pera Atașeva, soția cineastului. S-ar putea ca el să fi fost unul dintre experimentele cu care se mîndreau cei de la Comisariatul agriculturii. Ori-care ar fi adevărul, în momentul acela era tot numai o proiecție a viitorului dorit. De aici, și ambiguitatea evidentă a modului în care pune problema cineastul: arta visului revoluționar pe care o revendica Meyerhold își îngăduia să înfățișeze totuși, fără reticente, lumea spre care se *năzuia* drept lumea care *era*, motivîndu-se că oamenii capătă aripi doar atunci cînd întrevăd drumul pe care sînt chemați să pășească. Filmul lui Eisenstein era premeditat didactic și, întocmai ca odinioară El Greco, artistul se străduia să-și facă datoria fără reproș, chiar dacă geniul îl propulsa, mereu, în afara temei... Ca în celebra secvență a „nunții”.

Pe ulițele satului s-a stîrnit larmă sărbătorească. Fetele își pun podoabe de zile mari, piepteni ornamentali, straie strălucitoare. O tînară împletește o cunună pe care și-o așază, toată numai zîmbet, pe capul bălai. Adolescente nerăbdătoare s-au cățarat pe garduri, aruncă priviri voioase printre uluci, se ridică în vîrfurile picioarelor:

vine? Tinerii se aliniază hohotind năstrușnic: „**VINE!**” Oare cum o arăta? Mireasa... Ușa ogrăzii s-a deschis, primitoare. Un băiețel cu brațele încărcate de flori, amoraș desprins din fresce rafaeliene, își face apariția primul. „**MIREASA!**” Titlul însuși, în insistența sa, ca o șoaptă care străbate curtea de la un capăt la altul. Pe poartă pășește acum, pătrunsă de misiunea ei, „domnișoara de onoare”, o... miță gătită cu fundă, ca o cutie cu acadele. Rîsul șagalnic al fetelor: „**MIREASA!**” Împodobită cu voal nupțial, o vacă lansează un muget nedumerit, simțindu-se centrul atenției. Va „înțelege” curînd totul pentru că... „**MIRELE!**” În centrul ecranului stă, proptit dîrz în funiile care-l imobilizează, taurul de rasă. „Mireasa” a ridicat botul înfiorată, pradă unei dulci presimțiri, și l-a deschis într-un voluptuos muget care sfărîmă parcă adîncă tăcere a ecranului. Un tremur viu de nerăbdare și apoi... Apoi o jerbă de scînteii luminoase, o pășune-eden și rumegatul senin al vacilor care-și contemplă vițeei zburdînd.

Aceste imagini demonstrative despre belșugul posibil al zilei de mîine le sînt destinate, desigur, țăranilor epocii. De ce, atunci, trezesc ele același murmur admirativ în sălile de cinematecă ale metropolelor lumii? De ce provoacă ele același zîmbet de încîntare generațiilor succesive de spectatori? Nu la ele se gîndea, în primul rînd, un adversar declarat al stîngii ca M. Bardèche, cînd nota, învins:

„*În filmele rusești ale revoluției pașnice, natura nu mai e decor, ci personaj. Întîrzierea Rusiei în domeniul agriculturii o stimulează să descopere o nouă atracție, un plus de frumusețe în ceea ce omul occidental găsește ca foarte firesc [...] La drept vorbind, ajungea să privești, și este vina omului occidental că n-a știut să privească. Fotografii frumoase nu conving, dacă cineastul nu poate reînvia în ele poezii antichității, dacă n-a devenit rapsodul luptei cu pămîntul, ca un Hesiod contemporan...*”

În secvența „nunții” contemplăm, fermecați, jocul plin de grație al fanteziei regizorului, ca un dans acrobatic pe firul gingaș al temei sale. E limpede că Eisenstein tinde, aici, către experiment, că investighează nu numai și nu atât viitorul agriculturii, cât limbajul posibil al cinematografului viitorului. Dar experimentul său nu se consumă în vidul laboratorului, ci pe terenul fertil și „veșnic verde” al vieții, volutele montajului său nu-s nici stereotipe, nici abstracte, ci hrănite cu sîngele cald al emoției. Cine ar îndrăzni să eticheteze o asemenea glumă cinematografică precum nunta bovinelor drept „avangardă”? Avem în față un alt mod de a gândi avangarda, și tocmai acest mod îi asigură viabilitatea.

Deși nu se poate tăgădui faptul că filmul are și unele candori didactice. E destul să urmărim, de pildă, cum e dezvoltată tema necesității mecanizării agriculturii. Inițial, ea apare ca un simplu sfat al muncitorului de la oraș dat săteanului: „Pămîntul ar trebui lucrat cu tractorul!” Iar celălalt îi răspunde încordîndu-și brațul vînos: „*Ia uite numai ce labe am! Aici, mașina sînt eu...*” Urmează un titlu preluat parcă dintr-un abecedar: „*JAROV E CEL MAI BUN COSAȘ!*” Îl urmărim pe Jarov, cosind dezlănțuit, cu fruntea îmbrobonată și cu un zîmbet voios pe buze. „*Te-ajung*” — amenință un băiețandru, gelos pe faima vlăjganului, și sătenii au încremenit urmărind duelul din lan. Țăranii s-au oprit, devenind spectatori, în vreme ce nu mai lucrează decît „fruntașii”. Să fie oare aceasta o involuntară șarjă la adresa mișcării „udarnicilor”, a „recordmenilor” de profesie, urmăriți cu admirație sau invidie de masa lăsată în urmă, la norma ei și la concepția-i înapoiată față de muncă? În orice caz, scena așa arată: doi se întrec croindu-și drum îngust prin lan, în timp ce, pe cîmp, ceilalți stau și-i privesc. Dar scopul secvenței se dovedește a fi nu demitizarea recordului-spectacol, ci a efortului inutil. Cei doi se întrec dezlănțuiți, băiețandru l-a și ajuns din urmă pe neînvinsul Jarov, dar noi nici nu-i mai privim, fiindcă

atenția ne-a fost dirijată în altă parte. Cîmp înflorit, iarbă vîlurită de vînt, ramuri tremurînd în foșnet parcă auzit. Un cosaș a întors capul, pîndind atent un zgomot. În iarbă e pitită o insectă, un... cosaș. O macrofilmare ne înfățișează acum ceea ce cu ochiul liber se vede anevoie: ferăstrăul-arcuș al insectei. Ce minunate sînt invențiile naturii!... Nu ne-ar putea servi drept model?

Și iată ferăstrăul devenit unealtă, cositoare mecanică. Nu mai e nevoie de cosași pe cîmp. Întrecerile își au locul pe stadioane. Mașina umple acum carele, mașina-i întrece pe toți. Dar cositoarea are nevoie de tractor, iar tractorul... „**ADRESĂ: CA RĂSPUNS LA CEREREA DVS. DIN... VĂ INFORMĂM CĂ NUMAI DUPĂ ALOCAREA CREDITELOR VĂ PUTEM LIVRA TRACTORUL.**” Dacă e să fie după birocrați, holdele pot să aștepte încă mult și bine!...

Podul rulant al unei gigantice construcții industriale a umplut acum ecranul, înainte și înapoi, în traveling rapid. Nu, nu e gigantul pod rulant, cum ne-a apărut la început, ci „carul” unei banale mașini de scris, care „și-a ieșit din sine” cu ajutorul unui obiectiv distorsionant, obiectivul „28”. Particularitatea distanței focale a acestui obiectiv, măiestrit utilizată de Tissé, face ca, redînd cu aceeași claritate întreaga profunzime a cîmpului, să amplifice dimensiunea tuturor punctelor aflate în imediata apropiere a aparatului. Cu același obiectiv, taurul filmat din perspectiva picioarelor dinapoi spre coarnele pierdute în adîncimea planului sugera imaginea mitologică a unei vietăți-colos, iar „carul” mașinii de scris devine imaginea uriașului angrenaj al birocrației. Dactilografa autoritară și inabordabilă este privită prin mecanismul complicat al mașinii, iar uriașele roți dințate se învîrtesc secunde în șir pînă să deslușim în ele o prozaică ascuțitoare mecanică de creioane. Este, poate, viziunea țăranului intimidat de angrenajul birocratic, același care răspunde cererilor artelului printr-o circulară seacă: „**PÎNĂ LA RECOLTĂ**”

*NU ACORDĂM CREDITE; ADRESAȚI-VĂ
ORGANELOR COMPETENTE...*

Dar, dacă nu-i credit, nu-i nici recoltă. Nu poți obține belșugul cu mîna goală. Și, pentru semnătura indescifrabilă care se tot întinde pe hîrtie, ca o pecingine, condeiul e muiat într-o călimară din ceramică albă vegheată de efigia lui Lenin. Unde va fi găsit Eisenstein obiectul acesta uluitor, că doar nu în „magazinul universal” al Palatului de Iarnă? Este un splendid simbol al birocrației care nu pregetă să-și ia ca „apărător” pe cel mai înverșunat dușman al ei. Ștampila apăsată pe adresă și timbrul care-i dă autenticitate poartă, și ele, chipul lui Lenin. Numai spiritul întemeietorului statului sovietic a fost uitat!...

Marfa Lapkina nu se resemnează. Ea pleacă la oraș, machetă a viitorului care aduce cu suprastructura cetății din *Metropolis*. Împreună cu protectorul ei din uzină, muncitorul, ea trece pragul Direcției mașinilor agricole. La ghișeu, străjuit și el de un tablou al lui Lenin, n-o ia nimeni în seamă. Se duc la șef. În spatele celor doi jălbari, un bust uriaș al lui Lenin; deasupra șefului, într-un tablou enorm, Lenin citind „Pravda”. Adîncit și el în lectura aceleiași ziar, șeful nici gînd n-are să-i remarce. A devenit, brusc, tablou; ilustrează sintagma „conducătorul citind ziarul partidului”. Intimidată, Marfa încearcă, în gînd, să-i suprapună figura pe pînza tabloului; rezultatul e grotesc. Nu merge! Dar dacă șeful ar ridica privirea de pe ziar? Și Marfa și-l imaginează tot integrat tabloului, numai că ridicînd privirea spre solicitator. Cu un pic de bunăvoință...

Dar să lăsăm jocul steril al imaginației. Pumnul greu al muncitorului a pus în mișcare automatele de la birouri, le-a accelerat mișcarea. Ștampile, hîrtii, ascensoare, bonuri de ieșire — toate merg acum pe filieră de la sine. Mult așteptata întîlnire a satului cu noua tehnică poate avea loc.

Un tînăr plin de importanță, în haină de piele, cu cravată și cămașă îmbutonată, cu ochelari și caschetă de pilot, așteaptă „intrarea în scenă”, lingă tractor. Pe chipul Marfei, un zîmbet increzător. Un puști care inoată în rubașca fratelui mai mare își soarbe din ochi idealul: orașul. Cuvîntări, fanfară, ritual de inaugurare. Într-un tirziu — semnalul! Dintr-un salt ca al lui Fairbanks, tînărul a țîșnit la comanda tractorului. Gazele de eșapament stîrnesc groaza cailor, care o iau în galop, nestăpîniți, presimțind sfîrșitul unei ere, de parcă fuga i-ar putea apăra de tragicul lor destin... Și jetul de rachetă continuă să vestească stepelor noua epocă a mașinismului.

Tractorul și-a înfundat cuțitul în pămînt, dar, propulsate de jetul zgomotos, roțile se învîrtesc... pe loc! Învăluit în fum, șoferul trage de manete și roata continuă să patineze. Fanfara a pus instrumentele deoparte și privește încruntată... „Să fie oare înșelăciune?...”. Tractorul stă! Și, coborît de pe „tronul” său, filfizonul trimis de la oraș se opintește înverșunat la manivelă. Și-a aruncat haina de piele și tot face manevre complicate, fără să poată urni matahala metalică. Marfa nu-l slăbește din priviri. Tractoristul scapă o sudalmă, își șterge fruntea cu mîneca îmbutonată și învîrtește din nou, fără succes, manivela. Nu merge! Descurajat, își scoate cascheta și își șterge cu ea broboanele de transpirație. În imagine, acum, un alt termen de referință: tractorul însingurat. Țăranii s-au întors în sat, mîinindu-și caii. Iar omul tehnicii s-a aruncat din nou asupra mașinii nărvase, atacînd-o grotesc, din toate direcțiile, doar-doar îi va găsi punctul vulnerabil. Cum are nevoie de o bucată de pînză, întinde mîna după stegulețul roșu din fața parbrizului, dar o mînă îl oprește. E mîna Marfei, care, cu un gest de cochetărie feminină și de sfială, de provocare și de smerenie, își sfîșie o bucată din poala rochiei. În imagine nu mai sînt vizibile, din șofer, decît picioarele. Restul a dispărut în carcasa motorului. Îi trebuie mereu pînză, și

Marfa își rupe mereu fusta, înghițită de nesățiosul angrenaj. Într-un sfârșit tractoristul se așază din nou în șa, Marfa, cu fusta în zdrențe, alături și... tractorul se urnește.

În cămașă, cu părul vilvoi, cu fața neagră de fum, șoferul s-a umanizat. E un băiețandru ca și ceilalți flăcăi din sat, cei care leagă căruțele una de alta, într-un „tren” de atelaje pe care tractorul îl remorchează stîrnind zarvă pe uliți. După aceea, „locomotiva” o ia direct peste cîmpuri și țărani ieșiți din curți să vadă „atracția” mîna pe cai să-și recupereze carele. Dar galopul dezlănțuit al pistoanelor mașinii e de neîntrecut. „Trenul” a ajuns pe coama dealului, pe care Tissé l-a filmat în „racursi”, accentuînd senzația de urcuș. De după coamă, tractorul își face apariția, uriaș, crescînd spre noi, spectatorii, precum odinioară crucișătorul din Odesa. Și, invincibil, el desființează haturile, le calcă, le face una cu pămîntul... Și nici nu mai e un singur tractor, sînt zeci acum, antrenate într-o horă dezlănțuită a mașinilor, într-un „balet mecanic” a cărui grație și fotogenie ar putea stîrni nu numai invidia unui Fernand Léger, ci și pe a lui Busby Berkeley, despre care Hollywoodul — e drept! — încă nu vorbea...

„BOTEZUL” LINIEI GENERALE

Definitoriu pentru acest pasaj al filmului — și nu numai pentru el — este saltul de la desfășurarea psihologico-narativă a unor scene („suspense”-ul intrării în funcțiune a tractorului, îndoiala țăranilor, teama Marfei, îndirjirea „filfizonului”) la simbolul amplificat, la extaz, la hiperbolă, la „explozie”. „Ieșirea din sine” a secvenței este un procedeu caracteristic „montajului intelectual”, așa cum fusese el definit de Eisenstein la sfîrșitul anilor '20. Pe de altă parte, însă, cineastul pare, uneori, constrîns să recurgă la denaturarea realităților concrete, pentru a rezolva contradicții care-l depășesc. Cînd, în 1926, pornise la lucru echipa *Liniei generale*, micul artel de lactate reunind șase familii era

prototipul agriculturii avansate de tip socialist. Cînd, în 1928, cineastii se puteau întoarce la filmul lor, cuvîntul de ordine al Congresului al XV-lea al P.C.U.S. era ofensiva generală a marilor întreprinderi agricole colective. Momentul „romantismului de artel” trecuse, și doar saltul de la faptul real la hiperbolă ar mai fi putut salva materialul filmat inițial.

De altfel, în 1928 s-a mai petrecut ceva. A avut loc o solemnitate pe care am putea-o denumi „botezul *Liniei generale*”. Filmul era considerat ca terminat și, așteptînd decizia Comitetului Cinematografiei, Eisenstein și Aleksandrov se dedicaseră cursurilor de la Școala Tehnică Cinematografică de Stat (celebrul VGIK de mai tîrziu, primul institut de specialitate din lume). Într-o dimineată, prelegerea profesorului de regie a fost întreruptă de un telefon important: Stalin însuși se interesa dacă autorii *Liniei generale* l-ar putea vizita a doua zi, la orele 14. Întîlnirea de la Kremlin, pe care Eisenstein n-a relatat-o nicio dată, a fost istorisită de două ori de către Aleksandrov: prima dată în 1939, în articolul *Marele prieten al cinematografiei sovietice*, și apoi patru-zeci de ani mai tîrziu, în volumul memorialistic *Cineastul și epoca sa*. În pofida deceniilor scurse și a inevitabilelor modificări de optică intervenite, între cele două versiuni nu există deosebiri importante.

Aleksandrov ne redă cordialitatea cu care cineastii au fost întîmpinați (în afara lui Stalin, la întîlnire mai luau parte Vorosilov și Molotov, ca membri ai Biroului Politic). Au fost poftiți să ia loc nu în jurul tradiționalei mese „a tratativelor” sau a dezbaterilor, ci pe o confortabilă canapea de piele. „*Ne simțeam în largul nostru, fără nici o jenă...*” — își amintea Aleksandrov. Stalin, care abia văzuse *Linia generală*, a început să vorbească binevoitor despre calitățile filmului, și rezervele sale vizau incapacitatea imaginilor de a reda amploarea transformărilor socialiste din ultimii ani.

Ce efect vor fi avut aceste critici asupra lui Eisenstein, Aleksandrov nu ne spune. Poate că un răspuns am putea găsi într-un manuscris descoperit postum — prefață la un volum care n-a mai apărut — în care autorul *Liniei generale* solicita cititorilor „...să nu trateze ansamblul acestor articole sau fiecare articol în parte așa cum erau tratate într-o epocă puțin îndepărtată și prea puțin fastă scenariile consacrate satului, când pentru fiecare dintre ele eram întrebați: «Dar cooperarea cu industria?... Dar sporirea producției de lapte?... Și de ce nu arătați procedeele de creștere a șeptelului?...» Citiți în aceste articole ceea ce ele conțin, nu căutați ceea ce nu spun! Căci despre ceea ce ele nu vorbesc se vor găsi destui alții care să vorbească...”

Dar poate că rîndurile de mai sus nici nu se referă la întîlnirea de la Kremlin, ci la presiunile Comitetului Cinematografiei. Pentru că singura modificare pe care Stalin le-a cerut-o autorilor filmului se referea la... titlu. Angajînd linia oficială a Partidului, care, din 1926, se transformase radical, *Linia generală* nu mai putea exprima tema filmului. Și Aleksandrov ne povestește cum Stalin însuși le-a găsit un alt titlu, mai rezonabil: acel *Vechiul și noul* de care filmul lui Eisenstein nu mai poate fi, astăzi, despărțit.

Iar șeful partidului a continuat să le vorbească invitaților săi despre însemnătatea pe care Revoluția o acorda cineaștilor ei, despre imensa lor influență peste hotare, unde, din lipsa cunoștințelor de limbă rusă, sînt citite puține cărți sovietice, dar unde lumea privește filmele sovietice cu interes și comprehensiune.

Și, reîntorcîndu-se la firul *Liniei generale*, conducătorul de atunci al statului sovietic le-a mai reproșat că nu descoperiseră un adevărat final pentru filmul lor. „Numai viața ar putea să vi-l sugereze!” — a continuat Stalin și i-a sfătuit (de fapt era un adevărat ordin de deplasare!) să caute finalul într-o călătorie prin republicile sovietice, „pentru a vedea totul, a înțelege și a trage propriile concluzii”...

Din această deplasare, care a durat cîteva luni, s-a păstrat o scrisoare adresată de Eisenstein lui Moussinac, care a publicat-o, tîrziu, în 1964, în cartea sa dedicată marelui cineașt. „*Tocmai am încheiat o călătorie remarcabilă prin Caucazul de Nord și Ucraina — îi scria cineaștul. Și am văzut cu propriii mei ochi ce înseamnă «construcția socialismului». Nimic mai patetic și mai eroic! Holdele imense ale unor noi sovhozuri (întemeiate chiar în acest an). Uzine gigantice în construcție. Am trecut prin locuri unde acum trei ani nu erau decît cîmpii nemărginite și unde s-au construit (pe jumătate terminate, azi) fabrici enorme. N-au încă nici acoperișuri, dar au început să producă. Este impresionant. Și aproape imposibil de descris. Cînd te ocupi de propagandă, încetezi în mod involuntar să crezi în ideile pe care le servești. Orice cardinal este — se știe! — ateu. Și iată că, dintr-o dată, vezi în realitate ceea ce ai spus, ai propagat, ai descris [...] Să-ți pierzi respirația, nu alta! Un viitor gigantic!*”

În vizita prin imensele șantiere, echipa cineaștilor a descoperit, la frontiera cu Iranul, în stepa Muganului, colosale lucrări de destelenire la care erau folosite, simultan, cîte cincizeci de tractoare. Acolo, Tissé și-a așezat aparatul în „poziție de tragere” și a filmat „hora” pe care Eisenstein a montat-o ulterior, ca pe un balet extatic, ca pe o hiperbolă a forței cailor-putere, la capătul unei secvențe-omagiu dedicată tractorului. Finalul dorit al filmului constituia, în subtext, un omagiu adus *Parizienii* lui Chaplin, sub forma unui zîmbet înduioșat adresat viitorului. Așa cum, la Chaplin, automobilul milionarului Pierre Revel se încrucișează, pe drumul prăfuit de țară, cu o căruță sub al cărei coviltir se află Marie, fosta-i întreținută, în sfîrșit eliberată, tot așa se întîlnesc, pe drumeagul prăfuit al stepei ruse, un tractor și un car încărcat cu fin. „Filfizonul” de odinioară, trimis să mecanizeze satul, îndrugă, în fin, unei fete bălaie, vorbe care nu pot ajunge pînă la noi pentru că cinematograful n-a învățat încă să le colporteze. Dar... bănuim noi cam

ce-i spune! De partea cealaltă, tractorul, avînd pe „capră” un alt șofer în haină de piele, cu caschetă și ochelari, depășește căruța, dar nu-și continuă drumul, ca Revel, ci se oprește, blocînd cu aroganță calea. „Filfizonul” coboară, cu artag, din căruța, dar, apropiindu-se de tractor, încremenește cu mîna streășină la ochi, ca orbit de bucurie și uimire: de sub cascheta de piele și ochelarii de pilot se dezvăluie chipul șăgalnic al Lapkinei, înfrumusețat de mîndria, de demnitatea noii ei profesii. Și, parcă pentru a marca punctul de pornire, portretul „muierii” de odinioară izbucnește pe ecran, privind îndărătnic publicul.

E sfînta îndărătnicie, sfînta nesupunere care a transformat, mereu, vechiul în nou. Și alternanța insistentă a planurilor măsoară, în noul final „patetic” — cum îl denumește Eisenstein în scrisoarea către Moussinac —, distanța parcursă de istorie: de la trecut la prezent, de la vechi la nou, de la nou la viitorul dorit, de la realitate la vis. „Astfel se șterg deosebiriile dintre sat și oraș!”, anticipează optimist un insert și, revenind de la teorie la viață, Eisenstein inserează un *happy-end* sovietic: tractoristul o sărută pe Lapkina în timp ce aceasta își ascunde rușinată fața, ca o țărăncă. De cine și-o ascunde? De noi, spectatorii, cei care am fost și vom reveni mereu în cinemateci, pentru a compara vechiul cu noul, visul lui Eisenstein și al contemporanilor săi cu experiența generației noastre, cu concluziile încă imprevizibile ale generațiilor care vor veni...

VIII

JURNALUL UNEI FEMEII PIERDUTE

(*Das Tagebuch einer Verlorenen*)
de Georg Wilhelm PABST (1885—1967)

Germania, 1929. *Scenariul*: Rudolf Leon, după un roman de Margarethe Röhme. *Imaginea*: Sepp Allgeier. *Distribuția*: Joseph Rovensky (Henning), Louise Brooks (Thymiane), Fritz Rasp (Meinert), Vera Pawlowa (mătușa Frieda), Franziska Kinz (Meta), Arnold Korff (*bătrînul conte*), André Roanne (*nepotul său*), Andrews Engelmann (*directorul interna-tului*), Valeska Gert (*supraveghetoarea*), Edith Meinhard (Erika).

„N-aveam nevoie de cuvinte. Cel mai elocvent vorbeau chipurile noastre. Nu mai există azi chipuri din acestea...” — exclamă, nostalgic, Norma Desmond, starul cinematografului mut din *Bulevardul Amurgului*. Billy Wilder, scenarist și regizor al filmului, a încredințat replica de mai sus unei foste glorii a ecranului de odinioară — Gloria Swanson. Mă îndoiesc, totuși, că tocmai protagonista *Reginei Kelly* ar reprezenta chipul sublimei elocvențe la care face aluzie Wilder. Gloria era, firește, o apariție agreabilă, dar nu mai mult decît atît! Dacă există un chip al cărui magnetism poate provoca și tulburarea spectatorilor din alte generații, atunci acesta nu este nici al lui Lillian Gish, nici al lui Garbo, ci al unei actrițe care n-a strălucit decît meteoric, nici zece ani, în lumina ecranelor, lăsînd, totuși, o amintire de neșters în istoria cinematografului: Louise Brooks.

Originară din Kansas, a fost inițiată în balet de o ilustră coregrafă newyorkeză, Ruth Saint-Denis și recrutată apoi, la o vîrstă foarte fragedă în „detașamentele” feminine ale lui Ziegfield

care, în „Folies“-urile sale, rivalizând cu cele pariziene, îmbina extravaganta montării cu prostul gust. Louise — o afirmă toți cei care au cunoscut-o — era o tânără de excepțională inteligență și chiar de ambiție intelectuală. Citea mult și își alegea, cu surprinzătoare competență pentru vîrsta și anturajul ei, lecturile. Turneele internaționale ale trupei i-au facilitat contactul cu „Lumea veche“, cu Parisul și Londra, cu un mediu cultural și artistic dintre cele mai fertile. Prezența la Ziegfield nu putea fi decît episodică în viața ei. Cînd un director de la „Paramount“ a remarcat-o, printre paiete și suspine de chitară, pe estrada revistei, ea a acceptat, fără ezitări, oferta Hollywoodului. În patru ani, din 1925 pînă în 1929, a izbutit să-și înscrie numele pe 14 generice. Avea 17 ani la debutul ei cinematografic, în *Strada bărbatului uitat* de Herbert Brennon; împlinise 21 cînd Howard Hawks îi oferea principalul rol feminin din *O fată în fiecare port*. O carieră precocă și plină de făgăduințe! Dar, în ciuda izbînzilor și a ofertelor succesive, continua să se simtă o străină și în cetatea filmului american.

CORABIA DE „*Experiența mea la Hol-*
CRISTAL *lywood* — a scris, mai tîrziu, în memoriile ei — a

fost ca trecerea unei corăbii de cristal printr-un canal de scurgere“. Nu-i plăceau filmele în care era distribuită fiindcă simțea că n-o pot pune în valoare. Aștepta cu nesaț prilejul să abandoneze această „*maladie pestilențială denumită Hollywood*“ — cum s-a exprimat, spre indignarea întregii Americi. Prilejul avea să i-l ofere un regizor aproape necunoscut din îndepărtata Germanie — G. W. Pabst.

Totul s-a petrecut ca un „*coup de foudre*“ cinematografic!...

Pabst a descoperit-o într-un cinematograf berlinez în care rula *O fată în fiecare port*; la rîndul ei, Louise îi admirase, fără rezerve, *Ulița durerii*. Uluitoare întîlnire între acești doi artiști care, de departe, și-au intuit, reciproc, afinitatea și

care aveau într-adevăr atîta nevoie unul de altul pentru a se realiza!

Louise n-avea de unde să știe că, încă din 1910, pe cînd ea abia împlinise doi ani, Pabst vizitase Statele Unite unde, ca actor, jucase în piese de Hauptmann, Schnitzler și Shaw, studiasse temeinic curente teatrale americane. Vinez de origine, Georg Wilhelm ar fi trebuit, potrivit dorinței părinților săi, să devină inginer sau — măcar! — ofițer. În fața impetuoasei sale chemări artistice, familia a fost nevoită să cedeze.

Scena timpului era, pretutindeni în lume, în efervescentă. Regizori din toate generațiile, din școli și țări diferite, edificau, din curente eteroclite, tabloul glorios al teatrului epocii, unitatea în diversitate. Germanul Piscator era cu treizeci de ani mai tînăr decît rusul Stanislavski, dar, dacă celebrul creator de la MHAT înfiripase o nouă școală regizorală pornind de la realismul psihologic, cel berlinez căuta înnoirea teatrului politic, introducînd adesea în spectacole secvențe filmate, cu scopul de a spori expresivitatea scenică. Preocupat de mobilul social al dramaturgiei, rusul Vahtangov părea mai aproape de militanțismul lui Piscator decît de antinaturalismul compatriotului său Meyerhold, în timp ce, în centrul Europei, suflul puternic al concepției lui Max Reinhardt poetiza teatrul, făcînd din actor centrul magnetic al spectacolului. În Italia, Bragaglia se răscula împotriva futurismului lui Marinetti, dînd un nou impuls tradiției *commediei dell'arte*, iar în Anglia, Gordon Craig protesta împotriva reproducerii pasive a realității, propunînd stilizarea, hiperbola. Și întreagă această bogăție de nuanțe, de oferte, de viziuni se răsfrîngea în eclectismul culturii americane sub ochii fascinați ai tînărului Pabst, care, la 25 de ani, era devorat de o nesecată curiozitate.

Din păcate, istoria îl recheamă la realitate. În 1914, atentatul de la Sarajevo aruncă Europa în măcel și Georg Wilhelm se grăbește spre patrie pe un cargobot olandez. Cînd ajunge la Brest, războiul izbucnise deja, iar autoritățile franceze

il internează ca „cetățean inamic“. Două decenii mai târziu aveau să-i acorde azil cu brațele deschise dar atunci, în 1914, naționalitatea lui Pabst îl făcea, în ochii autorităților franceze, „periculos“! „Cetățeanul inamic“ se resemnează și, în lunga sa captivitate de patru ani, se amuză creînd un teatru de limbă franceză în care montează spectacole de atracție. Există chemări pe care nimeni pe lume nu le poate zăgăzui, și vocația teatrală a lui Pabst pare una dintre acestea. Cu atât mai surprinzătoare, după 16 ani de neîntreruptă activitate scenică, va fi, în 1923, opțiunea lui: renunțînd la postul de director al celebrului Burgtheater din Viena preferă, la îndemnul prietenului și îndrumătorului său Carl Froelich, riscul și incertitudinea cinematografului.

Convertirea lui Pabst la arta ecranului coincide cu un moment în care filmul era victima unei irezistibile alunecări spre distilarea limbajului. Din fericire, rafinamentul expresionismului, care contaminase, caligăric, cinematograful are o slabă înrîurire asupra intrusului, abia venit din teatru, sătul, el însuși, de jocurile de umbră și lumină ale scenei. Subiectul primului său film, *Comoara*, este, într-un fel, expresionist și, oricum, romantic. Eroul este un făurar de clopote, ca băiețandru de mai târziu al lui Tarkovski, care nu caută însă taina pierdută a unui aliaj metalic, ci o banală comoară ascunsă de turci cu secole în urmă. Găsești în imagine și clarobscur, și elocvența umbrelor, recunoști și deformări de linii, dar, dincolo de aceste elemente specifice expresionismului, mai e mereu încă ceva: detaliul realist, cultivat de un regizor cu subtil spirit de observație, care se descotorosește de balastul modei.

După două tentative insignifiante (una dintre ele, *Madame Dora*, cu Paul Wegener, nici măcar dusă pînă la capăt), iată în 1925 filmul care o va entuziasma pe Louise Brooks: *Ulița durerii*. La izvoarele sale, romanul unui scriitor boulevardier din Viena, Hugo Bettauer (tipărit și la noi de un faimos industriaș al maculaturii editoriale, Ignatz Herz): o poveste banală și melodramatică despre

o tină ră vitează abandonată de un amant cinic, osîndită la prostituție din devotament pentru familie și salvată, în ultima clipă, de iubirea dezinteresată a unui june bine situat. În viziunea lui Pabst, *Ulița durerii* devine un reflex fidel al ruinei Germaniei postbelice, al descompunerii morale a unei întregi societăți.

Situația economică disperată a Republicii de la Weimar se oglindea, direct sau indirect, în numeroase dintre peliculele industriei cinematografice germane. Pînă și un film de animație al suprarealistului Hans Richter nu mai era decît un macabru dans de nule deformate sub titlul mai mult decît semnificativ *Inflație!* Mizeria care rodea, ca un cancer, societatea germană, se răsfrîngea sfîșietor în conștiința artiștilor. Un desenator de mare talent, Heinrich Zille, își dedicase creația nefericiților ce populau azilurile de noapte, celor pe care viața îi hăitua fără răgaz. Paradoxal, de astă dată nu expresionismul, ci exemplul lui Zille a determinat o puternică și fertilă orientare spre social în cinematografia germană. Între aceste „Die Zille-Filme“, cum le-a supranumit critica (*Dezmoșteniții* de Gerhard Lamprecht, *Strada* de Karl Grüne, *Asfalt* de Joe May), *Ulița durerii* era cel mai puternic. Scenaristul filmului, Willy Haas, scria: „Am simțit deodată ce-l atrăgea pe Pabst în acest roman polițist ieftin despre epoca inflației: era tabloul social pregnant al falimentului cercului patrician de funcționari și profesori, al corupției și decadentei morale căreia îi eram cu toții martori. Am căzut imediat de acord că accentul filmului trebuia deplasat asupra aspectului social și că latura «criminală» va trece cu totul spre fundal. Practic, singurul lucru de reținut din roman mai era... titlul, pe care Pabst îl găsea atrăgător...“

Judecat după tratarea iluminării, ca și după maniera imaginilor, filmul putea fi definit ca expresionist. Meandrele intrigii îl asimilau, totuși, mai curînd Kammerspiel-ului. De fapt, *Ulița durerii* se sustrăgea ambelor curente de care era bîntuit filmul german. Expresionismul era tem-

perat de inserarea în realitatea istorică imediată, iar lumea închisă proprie Kammerspiel-ului era spulberată de viziunea cuprinzătoare a regizorului. De fapt, ceea ce exploda pe ecran era Germania epocii. Înfrorătoarelor legende cu vampiri, dramelor pasionale de interes restrins le luau locul cozile înverșunate ale gospodinelor în fața măcelăriilor, americanii insolenți privilegiați de averile lor asigurate în devize, devalorizarea, inflația, bursa neagră, specula, foamea îngrozitoare.

„MISTERELE
SUFLETULUI“

„Viața reală — proclama Pabst — furnizează, cu problemele ei sociale și erotice, suficient material filmelor noastre. Numai că banalitatea scenariilor americane a corupt gustul publicului...“ Cineastul își propunea să găsească o formă *atractivă* pentru a înfrunza criza de structură a țării sale: contrastul dintre amețitoarea goană după plăceri a celor avuți și disperatul efort de supraviețuire al sărăcimii. Pabst izbuteste să concentreze acest tablou într-o singură stradă și într-o singură noapte. O stradă a plăcerilor în care, alături de stabilimentul în care se desfată privilegiații, femei cu fețe supte de foame așteaptă la coadă un blid de linte, o noapte a iluziilor și durerii la capătul căreia izbucnea, izbăvitoare, răscoala sărăcimii.

Atacînd curajos contradicțiile sociale, Pabst dovedea sensibilitate pentru destinul femeii. În centrul filmului se afla, mereu, legătura dintre bani și sexualitate. Era o peliculă „anarhizantă“ și furia cenzurii s-a dezlănțuit neînfrînată, ceea ce, în ultimă instanță, a avut consecințe dintre cele mai benefice asupra publicității producției. În *Ulița durerii* distribuise de altfel două actrițe de primă mînă: una era consacrată, adevărată „divă“ a cinematografiei antebelice, poate cea dintîi vedetă afirmată ca atare în istoria cinematografului, daneza Asta Nielsen; celeilalte, deși la începutul carierei, Pabst, îi intuise în mod just un viitor strălucit: era suedeza Greta Garbo.

În *Ulița durerii*, tragediana Asta Nielsen îi trecea ștafeta „divinei“ Garbo!

După succesul internațional al *Uliței durerii*, regizorul trebui să îndure și un eșec: *Misterele sufletului*. Nu era un film polițist, ci o însăilare „ficțională“ cu veleități de ilustrare a teoriei lui Freud. Un sôt, profesor medic, se surprinde obsedat de obiecte tăioase și nu se mai poate apropia de propria-i soție. După o seară tandră, bărbatul zărește pe o etajeră o sabie orientală și, brusc, climatul legăturii se modifică. Soții urcă în dormitoarelor lor separate. Tînăra femeie așteaptă în van, în timp ce vîntul face să-i fluture veșmintul de noapte. Limbajul expresiv al lui Pabst conferă secvenței un puternic suflu al dorinței. Afară fulgeră, atmosfera e încărcată...

Dacă asemenea momente amintesc de performanțele poetice ale cineastului, ansamblul filmului decepționează totuși. Pabst explorează universul oniric al bolnavului cu o tehnică primitivă à la Méliès insistînd pînă la agasare asupra simbolicii freudiene. Cînd, în cele din urmă, neurastenicul profesor întîlnește un personaj misterios care-i descifrează, rînd pe rînd, visele și fobiile, eliberîndu-l de complexe, filmul devine de-a dreptul facil, dacă nu chiar ridicol, căpătînd aspectul unui banal prospect care exaltă virtuțile specialiştilor în psihanaliză.

Încercînd cu orice preț să salveze filmul, Freddy Buache, unul dintre monografiile lui Pabst, adoptă strategia analogiei, căutînd „cu lumînarea“ momente de referință. Secvențe evident ratate îi evocă istoricul cinematografic de azi cadre celebre din *Cîinele andaluz* de Dali și Buñuel, din *Freud* al lui John Huston și din *Închisoarea* al lui Ingmar Bergman sau chiar... din emisiunile — în plină vogă atunci cînd își scria Buache monografia — ale teleastului Jean-Christophe Avérty! Acceptînd analogiile, s-ar putea obiecta: unde mai e, atunci, Pabst? El există, firește, dar în prea mică măsură în acest film realizat la inițiativa, dacă nu chiar sub controlul elevului fidel al lui Sigmund Freud, medicul Hans Sachs.

UFA, cea mai mare societate cinematografică germană, a lansat producția sub titlul excitant *În pragul alcovului*. Convinsă de potențialul comercial al realizatorului, conducerea studioului i-a oferit lui Pabst un nou angajament, bazat pe totală libertate de opțiune. Spre surprinderea tuturor, Pabst s-a orientat spre romanul unui scriitor sovietic despre care tocmai începuse să se vorbească: Ilya Ehrenburg. *Iubirea Jeannei Ney* reflecta, de altfel, statutul scriitorului sovietic însuși care, pe atunci, trăia, în calitate de corespondent de presă, la Paris, fiind privit ca un „bolșevic” profund atașat culturii franceze. Eroina romanului, Jeanne, era fiica unui ziarist francez, corespondent de presă — și el — în Rusia revoluționară, iar acțiunea romanului pendula între Moscova și Paris. Chemat la Berlin, Ehrenburg a răspuns cu bucurie. Cunoștea *Ulița durerii* și credea în talentul lui Pabst. Realitatea studioului — mărturisește scriitorul în memoriile sale — l-a buimăcit întrucîtva. „*Moscova se găsea la cincizeci de pași de Paris și între aceste două orașe se înălța o colină din Crimeea... Îmbrăcat într-o scurtă de piele, Pabst semăna cu comandantul unei baterii de artilerie...*”

Subiectul avea, însă, puternice elemente de melodramă. „*Fusesem nu numai inspirat de Dickens, dar îl și imitasem de-a dreptul...*” — mărturisește memorialistul. Totuși, realitatea Revoluției Sovietice era descrisă de către Pabst cu toată simpatia, iar șeful gărzilor roșii nu era sadicul cu „nagan” în mînă și cuțit între dinți, cum îl înfățișau filmele tendențioase ale epocii, ci un personaj atașant, cu profunde motivații umane. „Albii”, în schimb, erau înfățișați ca niște depravați. Ehrenburg povestește amuzat cum, din sete de veridic, Pabst a invitat ca figuranți niște ofițeri din armata contrarevoluționarului Denikin, care-și păstrasera uniforme. „*E greu de spus pe ce anume contaseră: pe restaurarea regimului sau pe filmări. Vedeam epoleți strălucitori, căciuli semețe, pe mînci se lăfăiau capete de mort — emblema «batalioanelor morții» [...]*”

Auzeam cum discută între ei figuranții: «Iartă-mă te rog, dar dumneata în ce regiment erai?» Pabst comanda: «Traduceți-le: să chefuliască cu adevărat. Vreau să se îmbete criță...» Albii căpătau cîte cincisprezece mărci pe zi și erau mulțumiți...»

Dar subiectul furnizat de prozatorul rus era, pentru Pabst, și un prilej de a experimenta limbajul cineaștilor sovietici. În timp ce refuza, îndărătnic, compromisurile obișnuite filmelor comerciale, observă Siegfried Kracauer, Pabst „...ceda cu plăcere spiritului filmelor rusești. Scenele de război civil sînt puternic influențate de Eisenstein și Pudovkin; el reia pînă și modul tipic rusesc de a filma un personaj de jos, sub nivelul ochiului, pentru a-i simboliza aroganța sau setea de putere...”, procedeu folosit, cum am văzut, și de Carl Dreyer.

Spre ghinionul lui Pabst, situația precară a finanțelor studioului aduce la cîrma acestuia o nouă conducere, patronată de către Alfred Hugenberg, magnat al presei și șef al organizației de extremă dreaptă „Căștile de oțel”. Încep, imediat, și presiunile pentru transformarea filmului într-o banală istorie de amor. Andrei, „gardistul roșu”, nici nu se mai cuvenea să fie amantul eroinei, ci un amic onorabil pe care Jeanne îl introducea în catedrală ca să-l împace cu Sfînta Fecioară. Abia partea finală redobîndea standardul artistic al lui Pabst: într-o sordidă cameră de hotel parizian, îndrăgostiții se îmbrățișează pătimaș, în fața ferestrei deschise. Ei remarcă în imobilul de peste drum, și nu fără invidie, vesela petrecere a unei nunți. Fericirea comodă a familiei burgheze îi tentează pentru o clipă, dar, imediat apoi, observă cum mireasa, îndepărtîndu-se de grup și pitindu-se într-un ungher, izbucnește într-un nestăpînit hohot de plîns. Gălăgioasa sindrofie nu mai e decît disimularea tristeții, singurătății, angoasei. În cîteva planuri, fără comentarii sau titluri, Pabst a denunțat promiscuitatea căsătoriei lipsite de iubire. Zorile îi vor găsi pe îndrăgostiți încă în fața ferestrei: pudoa-

rea împătimită a îmbrățișării lor este ca o sfidare pe care adevărata iubire o aruncă minciunilor convenționale ale societății întemeiate pe falsitate.

Criza, film realizat în anul următor, nu face decât să continue, mai puțin romantic și romanțat, linia criticii căsniciei burgheze. Dacă *Iubirea Jeannei Ney* era axat pe dubla temă a politicii și iubirii, *Criza* se limita la problematica unui cuplu burghez asemănător, întrucâtva, celui urmărit, prin fereastră, de către amanții recalcitranti. Irene este soția unui distins avocat berlinez, atât de absorbit de dosarele sale încât își lasă consoarta pradă ofilirii. În schița de portret, conturată fugitiv de un pictor, prieten al familiei, Irene descoperă adevărata expresie pe care tristețea cotidiană i-a întipărit-o pe chip. O vizită în atelierul artistului îi mai dezvăluie, însă, și pasiunea pe care i-a inspirat-o acestuia, pasiune exprimată frenetic în zeci și zeci de portrete ale ei. Simțindu-se, în sfârșit, prezentă, necesară în existența cuiva, e gata să i se abandoneze, dar pictorul o refuză. Cu intuiția-i adâncă, de artist, el simte cât de profund își iubește, totuși, Irene soțul. Ceea ce se și adevărește, dar abia când divorțul e deja consumat. Liberă, nelegată de nici un contract, Irene regăsește dragostea, în afara căsniciei burgheze. Fiindcă tocmai divorțul i-a permis eroinei să descopere, în soțul de care voise să fugă, bărbatul iubit...

Protagonista filmului, interpreta acestui rol plin de nuanțe și capcane, era „robotul” lui Fritz Lang din *Metropolis*, Brigitte Helm. Performanța actriței era, însă, legată în mare măsură de măiestria regizorului. „Metoda sa era intimă, psihologică, realistă — scrie asistentul acestuia, Mark Sorkin. Niciodată nu le-ar fi indicat actorilor ce dorea de la ei jucându-le scena, așa cum procedau atîția regizori. El le explica răbdător, le solicita reflecția, cugetul. Pentru Pabst, cel mai important moment al filmului era cel al alegerii actorului. Spunea chiar: „Dacă am găsit actorul potrivit rolului, pot spune că am găsit fil-

mul...” „Era un bărbat scund, dolofan, dar cu o fermecătoare agilitate a spiritului și trupului, cu voce de stentor și dicțiune clară. Deși nu dobîndise vreo licență (urmase numai doi ani cursurile Academiei vieneze de arte decorative), avea o cultură vastă pe care o îmbogățiseră și legăturile sale strînse cu numeroși scriitori (Wells, Gorki, Saint-Exupéry), savanți (Einstein, Freud, Adler) sau muzicieni (Kreisler).

Iar Louise Brooks, de o frumusețe orbitoare, de o elevație culturală remarcabilă, ca și Pabst mereu în război cu convențiile, abia aștepta să depășească impasul la care o osîndise banalitatea cinematografului pe care-l profesa Hollywoodul. Cînd, în 1927, a solicitat-o Pabst, trebuia să joace împreună cu Richard Dix în westernul *Red Skin*. Cum studioul refuza să-i dea aprobarea pentru a pleca la Berlin, a recurs la o strategemă: „*M-am machiat înfiorător, mi-am pus peruca de-a-ndoaselea, m-am pictat în roșu, bleu, verde, am căpătat un aer atît de atroce și am jucat atît de prost... că mi-au găsit o înlocuitoare...*”

A răspuns ofertei cineastului european cu entuziasmul cu care, decenii mai tîrziu, Ingrid Bergman îl urma în Europa pe Roberto Rossellini. Metoda regizorului a entuziasmat-o din primele momente ale turnării: „*Înțelegînd că actorii sînt și ei ființe umane, Pabst cotrobăia prin sufletul lor pentru a găsi esența personajelor, apoi, dezbărîndu-i de tendințele lor mimetice și de frica lor (ceea ce mulți actori iau drept «artă dramatică»), obținea de la ei adevărul funciar al personajului și eficacitatea profesională...*” A fost o întîlnire care a ridicat atît regizorul cît și protagonista la cele mai înalte cote ale carierei lor. Ba unii comentatori, ca Lotte Eisner de pildă, susțin că Pabst însuși n-ar fi decît... creația Louisei! „*Remarcabila ascensiune a lui Pabst — susține autoarea Ecranului demoniac — se reduce la întîlnirea cu o actriță pe care era suficient s-o lase să evolueze pe ecran fără s-o mai dirijeze, simpla ei prezență realizînd esența operei de artă...*” Ceea ce e numai într-o măsură adevărat. Pabst și-a dezvăluit și fără

Louise, prin filme ca *Opera de trei parale* sau *Camaraderie*, ambele realizate în 1931, talia de creator. Cît despre actriță, de îndată ce a fost despărțită de realizatorul berlinez, a dispărut surprinzător de rapid de pe firmamentul ecranului. În afara fericitei întâlniri cu Pabst, ea aproape că nici n-a existat. Nici americanul Hawks, înainte de 1929, nici italianul Augusto Genina, după acest an crucial, n-au mai izbutit, cu tot indiscutabilul lor talent, să-i asigure actriței strălucirea din filmele ei germane. Abandonată de Pabst, Louise dispărea de pe ecrane la numai 24 de ani!

Lotte Eisner are totuși perfectă dreptate atunci cînd susține că Louise Brooks „a știut să stimuleze un regizor inegal“. Adevărul este că s-au stimulat reciproc, într-o fericită și prodigioasă comuniune artistică.

PANDORA ȘI CUTIA EI ... Primul rol în care o distribuie Pabst este Lulu, eroina a două piese

de Frank Wedekind fuzionate într-un scenariu scris de viitorul regizor Laszlo Vajda, autorul remarcabilului film spaniol *Unchiul meu Jacinto*. Cele două piese — alcătuiind un diptic — urmăreau destinul unui adevărat monstru al atracției erotice care provoca moartea succesivă a trei soți (*Spiritul pămîntului*, 1898) și sucomba ea însăși străpunsă de pumnalul teribilului ucigaș Jack Spintecătorul (*Cutia Pandorei*, 1905). „*Carnea are spiritul ei!*“ — proclama dramaturgul, dispus să vadă în eroină forța erotică a unei creaturi singulare private de orice simț moral*. Lulu și Jack Spintecătorul fuzionau într-un același întreg

* Personajul pare să-i fi fost inspirat lui Wedekind de Lou Andreas-Salomé, femeie emancipată a epocii sale (prietenă apropiată a lui Nietzsche), față de care dramaturgul avea serioase motive de ranchiună deoarece... îi rezistase. Nu degeaba Wedekind însuși ținuse morțiș să joace personal, în spectacolul vienez din 1905, rolul lui Jack, savurînd, nu fără maliție, momentul în care pune capăt vieții frumoasei Lulu.

erotic, emanație a naturii sălbatice care refuză orice convenție.

Ar fi inutil să întîrziem asupra tuturor peripeciilor prin care trece eroina în „războiul“ ei cu reprezentanții sexului „advers“! Ne îndoim, chiar, că alegerea acestui subiect i-a aparținut regizorului, care, cîtiva ani mai tîrziu, îi declara unui ziarist francez: „*Munca devine tot mai dificilă pentru noi, cineasții. Scriitorul, pictorul, se exprimă pe hîrtie sau pînză. Nouă, pentru a munci, ne trebuie milioane. De fapt, lucrurile arată astfel: între noi, regizorii care ne ocupăm de operă, de ideea pe care dorim s-o investim în ea, și publicul care dorește realizări la nivelul său estetic se află — în poziție de intermediar — producătorul, care nu se preocupă — e firesc! — decît de beneficii. Am mereu buzunarele pline de idei care convin temperamentului meu; ele trezesc teama. Am dovedit pînă acum darul de a intui ceea ce interesează publicul. Dar producătorilor le e teamă. Le e teamă de comedii, le e teamă de drame, le e teamă de tragedii. Producătorii nici măcar nu știu ce vor. Ei își petrec timpul ezitînd...*“

Probabil că producătorii au fost cei ce au ales dipticul lui Wedekind, care repurtase succes în teatru. În viziunea lui Pabst, filmul *Cutia Pandorei* nu mai era, însă, decît o expresie a nevrozei erotice prin care trecea Germania și cinematografia ei. Așa a și fost primit el: pe de o parte, cu fervoarea celor care-i salutau nonconformismul (sub influența peliculei, compozitorul Alban Berg începea, chiar în anul 1928, să lucreze la o operă care a apucat să fie reprezentată abia în 1949, deși neterminată, ca o atracție a bienalei muzicale de la Veneția); pe de alta, cu o tentativă înverșunată de a cumînti, prin cenzură, erezia. Freddy Bauche ne relatează cum „*comercianții i-au rescris titlurile pentru a transforma complet raporturile dintre personaje*“. Primul amarez al lui Lulu devenea... tatăl ei adoptiv; fiul acestuia, Alva, înnebunit la rîndu-i de „monstrul erotic“, apărea ca un fel de inocent secretar; iar în final, în locul secvenței în care Pabst o înfățișa pe

Lulu sucombând în brațele fiorosului Jack, cenzorii o prezentau recuperată, tocmai la timp, de fervenții militanți ai Armatei Salvării!!!

Versiunea netrunchiată a filmului a supraviețuit totuși în arhivele germane, și ea circulă, azi, prin cinematecele lumii. La vizionarea ei, opera mi-a apărut ca excesiv împovărată de anecdotă, vizînd obsesiv și unilateral ipocrizia sexuală, pe scurt, destul de săracă. Ceea ce rămîne, însă, inalterabil în film e apariția protagonistei sale într-un rol pe care-l mai însuflețise în 1919 Asta Nielsen (și urma să-l reia, în 1960, Nadja Tiller), fără ca vreuna dintre ele să egaleze „miracolul Louise Brooks“, cum o denumește Lotte H. Eisner în cartea ei *Ecranul demoniac*.

Aș spune că filmul *Cutia Pandorei* nu reprezintă, pentru Pabst și vedeta sa, decît exercițiul pregătitor al capodoperei viitoare: *Jurnalul unei femei pierdute*. Subiectul, inspirat de un roman al obscuri* scriitoare Margarethe Roehme, nu era nici el inedit, mai fusese ecranizat de Richard Oswald în 1921, în contextul unei avalanșe de filme care, favorizate de abolirea cenzurii în primii ani de după război, comercializau, destul de trivial, sexualitatea. Pabst are curajul să se întoarcă la un asemenea filon, pentru a-l revalorifica. Iar inspiratoarea directă este — fără îndoială — vedeta sa.

O zărim, la început, sub înfățișarea adolescentei Thymiane, în ziua în care aceasta își sărbătorește prima comuniune. E eroina zilei, poartă o vapo-roasă rochie albă, o cununică candidă peste părul

* Calificativul nu este acordat la întâmplare. Chiar și numele scriitoarei figurează în variante diferite în sursele de referință consultate. Pentru Freddy Buache, Raymond Borde și Francis Courtade, în lucrarea lor *Le cinéma réaliste allemand*, ca și pentru Yves Aubry și Jacques Petat în monografia *G. W. Pabst*, autoarea romanului ar fi Margarethe Roehme, pentru Georges Sadoul în *Dictionnaire des Films* ea ar fi însă Boehm, Ado Kyrou în *Amour, érotisme & cinéma* o denumește, însă, Boehne, în timp ce Jean Mitry, în a sa istorie a filmului, și David Shipman în *The Story of Cinema* (Londra, 1982) îi spun Boehme!

negru. Dar tocmai în această zi festivă, fata este martora unei agitații din care nu înțelege decît că Elsa, menajera casei, a fost alungată. Thymiane surprinde confruntări care o intrigă: Meinert, angajatul tatălui ei — farmacistul Henning —, îi adresează Elsei un suris mios dar vinovat, în timp ce o scoate, cu binișorul, în stradă. Patronul urmărește, jenat, scena, de după tejghea, fără să intervină. E vădit că între cei doi bărbați există o complicitate în legătură cu această îndepărtare a menajerei. „De ce ne părăsește Elsa?“ — întreabă Thymiane, dar nimeni nu-i dă răspuns. La sărbătoarea purității ei, „păcatul“, materializat eliptic într-o cămășuță de prunc, a fost îndepărtat din familie. Nu însă și viciul! Rămas singur în farmacie, Meinert deschide un sertar și contemplă, pe furiș, un teanc de fotografii obscene.

În apartamentul de deasupra, Thymiane descoperă darurile. Cea mai vădită încîntare i-o produce un carnet legat în piele, cu ferecătură de argint, viitorul loc de refugiu al reflecțiilor ei intime. Cu plăcere copilărească îi răsfoiește paginile încă albe peste care parcă plutește, ca un abur, taina viitorului. Ca o fericită prevestire, în cameră a intrat tînărul conte Osdorf, venit și el să-și depună ofranda: un lăntșor cu o inimioară pe care e gravat blazonul nobiliar al familiei sale. „Eu, contesă?“ — întreabă șăgalnic sărbătorita. În aceeași clipă remarcă însă în mîna insolentului lor angajat, Meinert, carnetul legat în piele.

Jignită și suspicioasă, îl deschide și citește pe prima pagină: „Astă-seară la 10.30, în farmacie, pot să-ți explic de ce a plecat Elsa“. Supărată de insolenta invitație, încuie legătura carnetului și petrece cheița pe lăntugul dăruit de conte. Cînd ridică ochii e, însă, constrînsă să înfrunte privirea insistentă a lui Meinert.

Momentul penibil e spulberat de intrarea în salon a numeroase rubedenii care o copleșesc cu sărutări și daruri. Farmacistul le-o prezintă invitațiilor pe noua sa menajeră, Meta, femeie de-o

frumusețe matură și autoritară. Este, în gestul său posesiv, o mândrie și o familiaritate suspectă... Ceva mai târziu, doi oameni îi aduc lui Meinert, în ușa farmaciei, un trup înfășurat într-un cearșaf. O sinucigașă! Dînd la o parte giulgiul, fata recunoaște, îngrozită, chipul Elsei. Tîne-rețea Thymiane a întîlnit, pentru prima oară, moartea. Traumatizată, ea urcă scările unde, în salon, își surprinde tatăl în îmbrățișarea Metei. E prea mult! Sub dubla lovitură, fata se prăbușește pe pardoseala neagră, ca un fluture alb încremenit în insectar...

ANTIMELODRAMA 22.25 — indică pendula spre al cărei cadran Meinert își îndreaptă, nu fără oarecare nervozitate, privirea. În patu-i de fecioară, Thymiane și-a deschis, gînditoare, carnetul. Ca să-și înscrie bilanțul acestei zile atît de încordate și confuze pe prima pagină din jurnalul ei intim? Nu! Thymiane recitește doar rîndurile invitației lui Meinert și-și îndreaptă privirea spre ceas: este 10.30. Se răsucește în așternut, tulburată. În magazin, bărbatul și-a scos halatul alb, pregătindu-se de plecare. Și cînd, convins că fata nu va răspunde chemării sale, se întinde să-și atîrne halatul în cuier, alunecarea aparatului ne-o dezvăluie pe Thymiane. Expresia ei este a unei osîndite, de parcă o fatalitate a singelui ar fi împins-o să coboare. Surprins, Meinert o admiră — seducătoare în chimonoul ei —, o prinde de umeri și-i adulmecă aroma pletelor de copilă. „*Voi fi mereu alături de tine...*“, îi murmură îmbrățișînd-o, și ea, învinsă, își lasă capul pe umărul lui. Pierzîndu-și parcă, puterile, i s-a încredințat într-un sărut extatic. După o scurtă șovăială, Meinert o poartă spre dormitorul ei. Cînd o întinde ca pe o pradă pe pat, mîna bărbatului întîlnește carnetul cu ferecături de argint pe care-l zvîrle, cu indiferență, pe noptieră...

E de remarcat că personajul Thymiane manifestă, de la început, o comportare contradictorie. Pabst imaginase o înlănțuire de manevre subtile,

o tainică dispută între tînăra fată inocentă și libertinul șovăielnic, alterînd printr-o fină ambiguitate statutul de victimă conferit de tradiție virtuții profanate. Regizorul refuza soluția conformistă a filmului erotic de pînă atunci: mima-rearea unui alibi etic. Subiectul expus pare o tipică melodramă: un adult fără scrupule ademenește o tînără lipsită de experiență, face din victima inocentă amanta sa și, mai târziu, cînd nelegiuirea iese la iveală o dată cu un prunc nelegitim, refuză să-și asume răspunderea. Refuză pentru că — se destăinuie Meinert cu un zîmbet cinic — a aflat că farmacia patronului e grevată de o ipotecă. Iar Thymiane, definitiv lămurită asupra sentimentelor bărbatului căruia i s-a dăruit, refuză la rîndu-i să-i fie soție. Conveniențele societății onorabile vor fi respectate: pruncul va fi încredințat unei doici recrutate la repezeală, iar mama — internată într-un institut de reeducare. Cît despre farmacist, el își va continua existența alături de „menajera“ sa, Meta, și de ajutorul său Meinert. Viața merge înainte!...

Acestea sînt faptele, dar în melodramă nu faptele în sine sînt „melodramatice“, ci doar modul de a le privi. Indiferent de înlănțuire, faptele reale „se mulțumesc“ să fie reale. Melodrama — ca gen — constă în tendința schematizantă, ostentativ generalizatoare, proiectată atît asupra povestirii cît și a personajelor, în forțarea logicii evenimentelor, în înlănțuirea fatală a coincidențelor care nu au, toate, alt scop decît acela de a spori, în mod artificial, intensitatea emoției. La Pabst, interpretarea faptelor este îmbogățită cu detalii semnificative, „zelul“ melodramei fiind amendat prin investigarea psihologiilor și ambiția dezvăluirilor. „*Melodrama* — observă judicios Jean Mitry — nu este aici decît o simplă suprastructură...“

Să ne oprim, de pildă, asupra modului în care e tratat episodul internatului. El se deschide cu un panou pe care deslușim — în majuscule — inscripția „*VERBOTEN*“ (INTERZIS). De repetate ori același „*Verboten*“. Totul este aici „*Ver-*

boten ! Iar de jos, din adîncul nevăzut al cadrului, se ridică silueta mătăhăloasă a unui bărbat cu un imens cap pleșuv, un soi de Yul Brynner al cinematografului german interbelic. Directorul școlii de corecție se înclină în unghi drept în fața noilor venite: e spîn, milităros, cu aerul unui subofițer prusac trecut în rezervă. Cu expresia lui imobilă și sadică, Andrews Engelmann este obiectul ideal al racordurilor de genul „efectului Kuleșov” putîndu-i fi atribuite, în funcție de montaj, cele mai contradictorii stări interioare. Numărînd bancnotele pe care i le-a întins mătușa Thymiane, el aprobă mașinal din cap interminabilul discurs al acesteia.

În încăperea alăturată vom descoperi replica feminină a directorului, supraveghetoarea (Valleska Gert), o femeie aspră îmbrăcată într-o uniformă neagră, a cărei unică cochetărie este un guleraș alb, deasupra crucifixului de pe piept. E ora mesei, iar supraveghetoarea bate în catedră, cu rigla, tempo-ul în care pensionarele stabilimentului trebuie să ducă lingura la gură. Îmbrăcate în halate cenușii, de deținute, fetele înghit în cadență dezgustătoarea zeamă cafenie. Trei ani mai târziu, în 1931, Carl Froelich și Leontine Sagan vor evoca aceeași viață de cazarmă în celebrul lor film *Fete în uniformă*. Dar, dacă acolo va fi vorba de un pensionat onorabil pentru fiicele de ofițeri, aici domnește atmosfera de adevărată anticipare a viitoarelor lagăre de concentrare. În cele două laturi ale „sufrageriei” sînt aliniate mașini de cusut. În cadența loviturilor de riglă, fetele strîng vesela și, încolonate, se opresc la locul destinat fiecăreia, în încăperea metamorfozată în „atelier”.

Avem în față un mecanism ideal pentru strivirea tinereților a căror nesupunere a creat „probleme” familiei și societății. În fața mașinii sale de cusut, Thymiane a luat în mînă o bluziță de copil pe care trebuie s-o tîghească și a încremenit privind-o. Supraveghetoarea o împunge cu rigla, dar cînd fata ridică ochii arși de dorul copilului răpit, chipul zbirului e îmblînzit, o

clipă, de o fugară undă de compătimire. În filmul acesta, schemele melodramei sînt spulberate sistematic de ambiguitatea personajelor.

După lucru, deținutele se îndreaptă, în pas cadentat, spre dormitor, se opresc în fața patului, își scot, în cadență, bluza cenușie, apoi se aliniază în spațiile dintre culcușurile suprapuse, pentru exercițiile de gimnastică pe care supraveghetoarea le va dirija prin bătăi de gong. În privirea acesteia, Pabst sugerează fiorul sadic al dominării. Statornica-i pasiune pentru psihanaliză transpare și în acest film social care înfățișează, cu o rară virulență, imaginea corupției și ipocriziei în Germania prenazistă.

În cabinetul directorului, Thymiane și prietena ei Erika deretică. Înarmată cu un ruj de buze, Erika se contemplă, bucuroasă, într-o oglinjoară, în timp ce în spate s-a ivit, pe neașteptate, namila directorială. Cu un zîmbet feroce, i-a smuls fetei cîrpa de praf și i-a șters cu ea de pe buze, apăsător, roșul prohibit. Rîzînd mulțumit de festa jucată, le concediază pe fete și, așezat la biroul său, dominat de afișe cu inscripția *INTERZIS*, își vopsește, în joacă, buzele, cu obiectul cosmetic rechiziționat.

Un eveniment neprevăzut îl întrerupe însă din ocupația de care era atît de absorbit: în cancelarie pătrunde tînărul conte Osdorf, fostul admirator al Thymiane. Noul venit întinde, marțial, cartea sa de vizită și blazonu-i aristocratic pare a-l intimida pe director.

— *Domnul conte ți-aduce știri de la tatăl duminale !* — o informează, inocent, opresorul pe internă, în timp ce, îndepărtîndu-se în adîncimea cadrului, spre fereastră, vădește intenția de a-i lăsa pe cei doi tineri, măcar cîteva clipe, să-și vorbească în liniște. Veștile aduse de conte nu sînt tocmai fericite: inevitabilul s-a produs ! Farmacistul Henning s-a căsătorit cu menajera sa. „Ce să-i faci ?” — ridică tînărul, neputincios, din umeri. Distrusă, Thymiane își ascunde chipul la pieptul ultimului ei prieten. De la fereastră, cu ajutorul oglinjoarei Erikăi, directorul îi ține sub

observație. El se strecoară către pereche tocmai când Osdorf izbutește să-i mai șoptească Thymiane: „La noapte, fii pregătită. Te voi ajuta să fugi...”

La anunțarea „stingerii”, în aceeași seară: pe coridor, directorul și supraveghetoarea răsucesc comutatoarele electrice. În dormitor, fetele au încins partide de cărți la lumina tremurătoare a feștilor. În patul ei de sus Thymiane e aplecată deasupra jurnalului intim, în vreme ce, alături de ea, Erika o urmărește legănându-și, jucăuș, picioarele. Pe neobservate, înăuntru s-a strecurat supraveghetoarea. Fetele sting luminările și se reped, în panică, pe bijbuite, spre paturile lor. Supraveghetoarea face eforturi să captureze jurnalul Thymiane, care, agilă, izbutește să îl arunce Erikăi. Mișcării în panică, spre paturi, îi urmează acum o alta, contrară, expresie a forței unite și solidare, în atac. În cămeșoaie albe, fetele se aruncă acum dintr-un pat într-altul, în spațiul de manevră tot mai redus de care dispune pedagoga. Fantomele albe zboară prin dormitor așa cum o vor face, câțiva ani mai târziu, adolescenții lui Jean Vigo din *Nota zero la purtare*.

Prinzînd curaj, Erika smulge legătura de chei a supraveghetoarei, aruncîndu-i-o Thymiane. Stîrnită de vacarm, apariția directorului produce un nou val de panică și o nouă regrupare a taberei răscolate. În toiul debandadei, cele două fete ies din clădire. În stradă le așteaptă tînărul Osdorf și... libertatea.

DANS LA CABARETUL „LĂCUSTA”

Ajunse dincolo de zăbrele, cele două fete se despart. Erika știe o adresă care le-ar asigura un trai confortabil și plăcut: cabaretul „Lăcusta”. Thymiane, însă, nu poate rezista chemării pruncului ei. La doică va primi o nouă lovitură: copilul a murit. După distinsul filmolog elvețian Freddy Buache, vestea ar fi primită de Thymiane cu un ușor surîs. E acum pe deplin liberă! „Acest surîs, fie și numai el, afirmă Buache, exprimă virulența pe

care Pabst o introduce în pasta melodramei...” Departe de a contesta intențiile polemice ale autorului *Jurnalului* în raport cu „pasta melodramei” nutrim impresia că exegetul elvețian se lasă în voia inerției atunci când extinde și asupra Thymiane amoraliitatea integrală a lui Lulu. În versiunea pe care o cunoaștem și care se află în colecțiile Arhivei noastre de filme (A.N.F.) secvența nu apare tratată atît de simplist. Pe treptele care o poartă spre apartamentul femeii în grija căreia a fost lăsat pruncul, Thymiane întîlnește doi bărbați cărînd pe umeri un mic sicriu. Pradă unei funeste presimțiri, fata bate la ușă. Prin crăpătura acesteia întrezărim silueta „doicii” care ridică, neputincioasă, din umeri. Rictusul de durere a fost interpretat, forțat, ca zîmbet, ca expresie a „ușurării” Thymiane. Urmînd aceeași logică, s-ar putea afirma că eroina „rîde cu lacrimi” atunci când Pabst o arată, imediat apoi, rătăcind în delir pe străzi, jelindu-și în mod evident pierderea. Evident pentru toți în afara celor care țin morțiș ca filmul lui Pabst să anuleze toate „sentimentele onorabile”, chiar și maternitatea, opunîndu-i, în schimb, „paradisul” bordelului.

Căci, rătăcind pe străzi, Thymiane nu are alt loc de refugiu decît cabaretul „Lăcusta”. Într-un decor sofisticat, cu un decolteu adînc la transparenta rochie neagră, Erika s-a lăsat în voia dansului, ținînd în mînă o cupă de șampanie. Brusc, desprinsă de partener, aleargă spre ușă, în cadrul căreia a apărut, în uniformă de cenușăreasă, Thymiane. Patroana localului, o „madamă” corpolentă și respectabilă, cu o atitudine protectoare, o ia sub „aripa” ei. Zeghea de deținută a Thymiane distonează cu toaletele frumoaselor care au înconjurat-o. Împingînd-o spre o oglindă, amfitrioana lipește de trupul fetei o vaporosă rochie de mătase albă. Orbită de propria ei frumusețe, Thymiane suride imaginii din oglindă. Apoi, precum vîlul unei iluzii, rochia alunecă și în gros-planul ecranului rămîne doar chipul scofilcit al amfitrioanei. Fie și numai

prin această simplă imagine, Pabst a demitizat și acest „paradis“, deși, dintre toate lumile care se perindă în filmul său, cea mai umană pare tot aceea a localului pierzaniei.

Momentul în care fata își leapădă sordida uniformă îmbrăcînd rochia de mătase e sugerat cu un autentic fior poetic. Noi, spectatorii, n-o vedem pe Thymiane, o ghicim doar îndărătul unui adevărat paravan ca o misterioasă crisalidă, format din îmbulzeala martorilor spectacolului. În ochii celor strînși în jurul ei citim efectul miraculoasei metamorfoze, mai ales în cei ai unui bătrînel scund care țopăie grotesc, pentru a apuca să vadă și el cîte ceva. Cînd, într-un sfîrșit, cortina se dă la o parte, Thymiane ne apare ca o măiastră pasăre de noapte, iradiînd o candidă sete de viață, care n-are nimic vicios în ea, în măsura în care curiozitatea însăși n-ar fi un viciu.

„Pentru prima dată în viață — scrie Ado Kyrou — Thymiane se poate comporta ca femeie și bărbații n-o pierd din ochi. Nebună de bucurie, inconștientă, gata de a se lăsa pradă dragostei, acceptă o invitație la dans. Acest dans — spune, inspirat, filmologul francez — este unica secvență din istoria cinematografului în care o femeie a îndrăznit să exprime poezia lentei și miraculoasei creșteri a dorinței sexuale. La început dansează surîzînd, e fericită, curînd însă bucuria i se schimbă în voluptate, luminile parcă o orbesc, închide ochii, contactul cu corpul partenerului o revelează ei înseși. Brațele-i cad pe lîngă trup, o fugară rază de lumină o dezmiardă, picioarele i se supun unui ritm instinctiv și ceea ce bărbatul îndrumă spre alcov este un trup identificat cu iubirea...”

Kyrou, critic obsedat de cinematograful erotic, are măcar de astă dată dreptate. Pentru Pabst, erotismul este parte integrantă a revoltei împotriva „comerțului“ căsniciei burgheze, și imaginea dansului voluptuos din *Jurnalul unei femei pierdute* este într-adevăr unică în istoria cinematografului. Aceasta datorită nu atît lui Pabst, nu atît atmosferei care-i reușește excelentului său

operator Sepp Allgeier, cît „miracolului“ Brooks. În ritmul dansului, Louise își învâluie partenerul cu aripa albă a brațului, i se oferă lungind, pe umărul său, un gît de lebedă, pătrunde în budoar ca în transă, și numai în clipa în care bărbatul stinge lumina, chipul ei marchează o subtilă scînteie a dezmeticirii. Dar peste cei doi s-a și așternut întunericul. Momentul erotic nu e „curajos“ în sensul trivial al cuvîntului, ci potențat de tensiunea metaforei. Pentru că dansul însuși a dobîndit valori de conotație, exprimînd curmarea existenței vegetative, „revelarea sinelui“ de care vorbește Kyrou.

Pabst era, înainte de toate, un om al platoului. El nu se număra printre adepții „scenariilor-corset“, decupajele-i erau aproximative, lăsa totdeauna loc improvizației. Regizorul iubea pătimaș această atmosferă de platou care-i permitea deplina împlinire. Preocuparea permanentă a realizatorului era comportarea cît mai firească a personajelor. Louise Brooks atestă că Pabst își diferenția metodele: „Cu un actor inteligent, se dăruia explicațiilor exhaustive, cabotinului rutinat i se adresa în limbajul teatrului. Dar, în cazul meu, printr-o adevărată magie, îmi comunica o emoție bine definită, după care îmi lăsa întreaga inițiativă...” Și dacă, totuși, intervenea, o făcea în modul cel mai imprevizibil. Pentru o scenă de dragoste între ea și Franz Lederer trebuia să poarte o lenjerie ușoară, dar cît mai sofisticată. „Pabst — precizează actrița — mi-a cerut, însă, să îmbrac un simplu halat pe corpul gol.

« Dar — am exclamat — cine va ști cum sînt sub acest larg capot de lînă ? » Iar Pabst mi-a răspuns scurt: « Lederer ! » Căuta mereu, avea obsesia reacției cît mai firești a actorului...” Iar în altă declarație, protagonista *Jurnalului* preciza: „Cînd reușea, expresia actorului era cea a vieții înseși, ceea ce deruta, uncori, publicul, obișnuit cu convențiile. Cunoașterea profundă a motivărilor și efectelor explică, parțial, cum de izbutea Pabst să turneze atît de repede, cu atît de puține repetiții și cu un număr atît de limitat de duble...”

Sezența cabaretului exală, de la primele imagini, parfumul pervers al „florilor răului“. Thymiane e uimită de luxul acestui loc căruia îi ignoră destinația. După ce leapădă uniforma de pușcăriașă, i se adaptează rapid. Sedusă și seducătoare, își joacă rolul de victimă fără a-și disimula voluptatea. Louise se oferă mereu, nu atât bărbatului, cât privirii camerei de filmat și spectatorului pe care-l seduce. S-ar putea spune că actrița își „înșală“ partenerul cu obiectivul aparatului, făcând din reprezentarea propriului ei corp centrul magnetic al spectacolului.

...Iar a doua zi, urmează dezmeticirea. Thymiane se trezește într-un pat superb, se destinde voluptuos, în timp ce peste chipul ei trece, ca o undă de tristețe, amintirea nopții istovite. Urmată de Erika, patroana se așază pe marginea patului și-i oferă novicei un plic cu bancnote. Thymiane răspunde cu un gest de refuz. „*Fii rezonabilă!*“ — o readuce la realitate „madama“, trăgînd-o de panglica furoului fin de mătase. „*Nu vezi că n-ai nici cămașă pe tine?*“ Într-un roi vesel au intrat pe ușă fetele, tîrîndu-l cu ele pe tînărul Osdorf. Dezmoștenit de unchiul său, contele primește cu nonșalanță refugiul oferit de această societate care-l acceptă și-l întreține. „*Dacă prietenul tău ți-ar asigura protecția, ai ajunge departe!*“ — o asigură patroana. „*Noi vom munci!*“ — declară retoric Thymiane. Cît despre Osdorf, el e mai sceptic. „*Dați vă rog anunțul acesta într-un ziar*“ — îi întinde fata o hîrtie, pe care bătrîna o parcurge cu un zîmbet ușor: „*Ofer lecții de dans...*“ Pe ascuns, amendează textul cu o corectură semnificativă: „**LA CABARETUL «LĂCUSTA», ÎN FIECARE SEARĂ, LECȚII DE DANS OFERITE DE THYMIANE...**“

„Lecții de dans“ la cabaretul „Lăcusta“: barul asediat de însetați, îmbulzeală voioasă, domnii corpolenți și onorabili, stăpîni pe trupurile zvelte ale „fetelor pierdute“. Ca și în *Ulița durerii*, erotismul e tratat de Pabst ca

parte integrantă a protestului social. Cîneastul ne revelează și în *Jurnalul* legătura logică dintre bani și pervertirea sexualității. Aici totul e de vînzare — virtutea sau viciul. Ideea e cu atît mai mult pusă în evidență cu cît în acest mediu al voluptății corupte este introdus însuși Henning, tatăl Thymiane. Împreună cu Meta a fost adus, aici, de Meinert, care dorește să le arate, ca bun cunoscător ce e, pegra metropolei. Și, nu departe de masa lor, se află chiar fiica sa, căreia un uriaș mustăcios îi întinde o cupă de șampanie. „*Ai o mină de înmormîntare*“ — îl dojenește fata. „*Tu ești cea care trebuie să mă înveselească!*“ — o readuce la realitate clientul.

Criticul britanic David Shipman observă, pe drept cuvînt, că, în rolul Thymiane, Louise Brooks este mai curînd un copil decît o femeie fatală, „*încîntată de toate, incapabilă de regrete îndelungate, fericită că e admirată...*“ Pentru Thymiane, noua situație nu e decît un joc, iar prietena ei, Erika, inventivă, îl continuă, aruncînd propunerea: „*Hai s-o punem la tombolă pe Thymiane*“. Într-o clipă, fetele s-au și strecurat printre clienți răspîndind biletele de loterie. Meinert se repede și el să cumpere un loz. Henning ar dori și el unul... dar e cu soția și trebuie să se comporte „onorabil“. Curiozității, însă, nu-i poate rezista: „*Ce se poate cîștiga aici?*“ — întreabă, prudent.

Răspunsul îi e dat de silueta Thymiane, expusă pe tejgheaua barului. Tatăl și fiica se măsoară din priviri. Henning vădește, o clipă, tentația de a-și croi drum spre Thymiane, dar brațul autoritar al Metei îl oprește. Sînt acum două grupuri care se înfruntă: cei trei, în picioare, lîngă masă și, dominîndu-i pe toți, frumoasa fată înconjurată de o ceată de petrecăreți. Și, în timp ce onorabila familie se îndreaptă spre ieșire, vlăjganul mustăcios murmură:

— *Tu, Thymiane, ești o fată pierdută, dar pierduți sîntem cu toții!*

Pierdut este, înainte de toate, Henning, tatăl, care se stinge de amărăciune și de rușine.

Pabst marchează momentul printr-o abilă elipsă de montaj — o telegramă desfăcută între degetele Thymiane:

„Domnișoară, ca moștenitoare a bunurilor rămase de la răposatul dvs. părinte, vă rugăm a asista la deschiderea testamentului, care va avea loc în 30 februarie. Notar: P. Schultz.“

Iar în marele salon al stabilimentului, toată lumea e în sărbătoare. „Ești bogată!“ — o invidiază bătrina pe Thymiane. „Ți-ar trebui, totuși, un paravan...“ — continuă ea, privind semnificativ spre Osdorf. Tânărul are un reflex, aristocratic, de refuz. El își exhibă inelul blazonat de conte căruia nu-i sînt îngăduite mezialanțele. Sarcastică, Thymiane își arată, și ea, medalionul primit, cîndva, în dar, și pe care strălucește același blazon. Miinile celor doi tineri se întilnesc, în vreme ce precupeața dughenii de amor binecuvîntează, cu un gest solemn, sfînta instituție a mariajului burghez. Efect de montaj!

Mark Sorkin, asistent al lui Pabst, atestă, într-o pagină memorialistică semnificativă, grija pe care o nutrea regizorul pentru racordul de montaj fericit descoperit. „Încă nici nu turnase scena pe care o avea de realizat, dar cunoștea conexiunea pe care și-o dorea. De aceea erau și atît de simplu de montat filmele sale. Deși nu toți monteurii puteau lucra cu Pabst. Le dădea un material bun, dar le cerea să muncească din greu. În secvența lucrată, trebuiau să găsească exact ceea ce dorise el, să pună în valoare legătura gîndită...“

„Legătura gîndită“ este, de astă dată, chipul a două rivale: Meta, văduva Henning, înconjurată de cei doi copii ai ei, frații vitregii Thymiane, și „femeia pierdută“ care, calmă, demnă, așteaptă deschiderea testamentului. „Domnișoara Henning — anunță, cu gravitate, notarul — moștenește întreaga avere de 45 000 de mărci a răposatului ei tată“. Fără șovăială, Meinert se repede s-o felicite pe norocoasa moștenitoare, în timp ce Meta își ia copiii și părăsește încăperea. Thy-

miane urmărește, prin fereastră, grupul ce se pierde în burnița cenușie, în timp ce Meinert, „protectorul“ de odinioară, îi pune brațul pe umeri, „s-o îmbărbăteze“. Fata se întoarce, însă, brusc, spre notar și-l roagă s-o recheme pe văduvă. Cînd grupul își face din nou apariția, Thymiane mîngîie pe obraji fetița mai mare și-i pune între degete întreg plicul cu bani, sub teribilele priviri ale vicleanului Meinert. „Țîrfa!“ — exclamă exasperat potlogarul. Imperturbabilul notar își pierde, pentru o clipă, cumpătul, sancționîndu-i lipsa de tact cu o palmă, răsunătoare chiar în tăcerea filmului mut. Revenindu-și apoi, se înclină ceremonios!!!

Și în acest timp, la cabaret, tînărul conte tocmai le arată fetelor planul apartamentului pe care are de gînd să-l construiască folosind moștenirea socrului. Cînd, în sfîrșit, își face apariția și moștenitoarea, toți se îmbulzesc în jurul ei: „Cîți bani? Unde-s?...“ Iar fata le răspunde cu inconstiență candoare: „I-am cedat surioarei mele vitrege. Măcar ea să fie ferită de încercările prin care am trecut eu...“.

Cu planurile apartamentului între degetele-i tremurînde, Osdorf se ridică, se apropie de fereastra larg deschisă și lasă să plutească în stradă peticul de vis irealizabil. Din nou elipsă: jerbe de flori, Thymiane sub voal negru de văduvă, sicriul purtînd rămășițele pămîntești ale tînărului conte. Ostenită, Thymiane s-a așezat pe o bancă. Apropiindu-se de ea, un bătrînel elegant și plin de distincție i se adresează: „Sînt contele Osdorf, unchiul soțului dumneavoastră. Nu-mi pot ierta că l-am abandonat pe nefericit...“ Și, după o pauză, răspunzînd privirilor întrebătoare ale tinerei văduve: „Mi-aș putea îngădui să fac pentru dumneavoastră ceea ce n-am știut să fac pentru el?...“ Sub voalul ei de văduvie, Thymiane nu-și poate reține un zîmbet ironic. Urmată de bătrîn, se îndepărtează pe alee...

Au fost critici care, la primul lor contact cu filmul, au contestat calitățile de interpretare

ale protagonistei, reducînd-o la o simplă, dar cuceritoare apariție. „Nu rezist — nota acru un comentator francez — monotoniei fiecăreia dintre creațiile Louisei Brooks. Jucînd cu nonșalanță, cu cea mai evidentă indiferență, nu izbuțește să abdice de la propria-i personalitate în favoarea personajului pe care-l are de interpretat. Așa se face că reușește să conceapă într-un mod absolut identic două roluri atît de diferite precum Lulu și Thymiane...” Însemnarea criticului unei publicații — altfel, deosebit de corecte, ne surprinde. E adevărat că jocul Louisei e nuanțat cu multă discreție, că adesea farmecul, fascinația care-i e proprie îi poate domina întrucîtva expresivitatea. Dar de aici pînă la a nu face distincția între două apariții atît de diferite, e mult prea mult. În *Jurnalul unei femei pierdute* — scrie, pe drept cuvînt, Jean Mitry — „sînt denunțate deturnările, corupția unei societăți uzate de ipocrizie. Critica socială dobîndește o realitate mai evidentă, devine mai aspră, mai concretă (decît în *Cutia Pandorei*, n.n.). Filmul acesta cîștigă, în adevăr, ceea ce pierde în poezie insolită și suprarealistă...”

Corespunzător acestui caracter de rechizitoriu la adresa ipocriziei, își modifică radical și Louise Brooks maniera de joc. Spre deosebire de *Cutia Pandorei*, unde nu era decît simbolul unei forțe a naturii, în *Jurnalul* ea înfățișează un adevărat personaj, în evoluție de la adolescenta naivă și credulă la femeia emancipată, inteligentă și stăpînă pe armele și țelurile ei, așa cum apare în epilogul filmului.

...Din nou în internatul de reeducare. Din nou trupul directorului, inclinat la nouăzeci de grade, de astă dată în fața comitetului de binefacere care-i patronează instituția. Cînd își ridică, într-un tîrziu, privirea, un panoramic subiectiv îi dezvăluie chipul frumoasei contese Osdorf. Depășind anevoie momentul de perplexitate, matahala conduce grupul onorabilelor doamne spre cancelarie, unde dorește să le prezinte un caz refractar, care să le dea măsura efor-

turilor sale. În birou e introdusă o internă, capturată după repetate evadări, în care Thymiane o recunoaște... pe Erika. Între timp, atenția doamnelor este concentrată asupra unui castron cu supă care, transmis din mînă în mînă, face ocolul invitatelor. Nu e infama zeamă pe care Thymiane a cunoscut-o foarte bine, ci o îmbietoare supă cristalină pentru uzul comitetului filantropic. Apropiindu-se de Erika, umilă și speriată în uniformă-i cenușie, directorul o țintuiește cu palma-i grea pe umeri: „Refuză tot ceea ce încercăm să facem pentru ea...” — se plînge el. Printr-un gest reflex, Erika își scutură trupul de palma protectoare, ceea ce trezește indignarea unora dintre matroanele comitetului. Spre uimirea lor însă, Thymiane îi ia apărarea: „Am fost și eu pensionara acestui «institut» și-s sătulă de veninul unei asemenea filantropii...” Cuprinzînd prizoniera de talie, Thymiane se îndreaptă spre ușă fără ca cineva să aibă îndrăzneala să o oprească. Ultimul cuvînt îi aparține lui Pabst, rostit prin intermediul bătrînului conte:

— Un pic mai multă afecțiune și înțelegere în această lume ar fi suficient pentru ca nimeni să nu se mai piardă.

Cu această chemare, cu această teză expusă direct și, în oarecare măsură, chiar retoric, se încheia *Jurnalul unei femei pierdute*. Cenzura i-a răspuns cu indignare: „Este un film în care viciile și perversiunea triumfă, în timp ce autoritatea părinților și viața de familie sînt privite cu ironie. În ce privește metodele educaționale ale instituțiilor de corecție, acestea sînt în asemenea măsură deformate încît nu mai corespund deloc realității...”

Trei ani mai tîrziu, nazismul le generaliza impunînd întregii Germanii „metodele educaționale” ale institutelor de corecție. Georg Wilhelm Pabst văzuse departe...

...Dar, în acel timp, învins și exilat, cineastul turna la Paris *Don Quijote de la Mancha*...

IX

PĂMÎNT (Zemlia)

de ALEKSANDR DOVJENKO
(1894—1956)

U.R.S.S., 1930. *Asistenți regie:* Iulia Solnțeva și Luka Vodik. *Imaginea:* Daniil Demuțki. *Decorurile:* Vasili Kricevski. *Muzica:* L. Revuțki. *Distribuția:* Stepan Șkurat (Opanas), Semion Svașenko (Vasili, fiul lui), Iulia Solnțeva (sora acestuia), Elena Maksimova (logodnica), Ivan Franko (chiaburul), Piotr Masoha (Homa, fiul acestuia), V. Mihailov (preotul), P. Petrik (oratorul), Umanet (președintele comitetului sătesc), E. Bondina (tânăra țărăncă), L. Liașenko (tânărul chiabur).

...La mai puțin de șase luni de la premiera mondială, în februarie 1931, Maxim Gorki i se adresa lui Kurski, ambasador sovietic la Roma, comunicându-i că prietenul său Romain Rolland îi solicitase o copie a filmului *Pămînt*. „Un film, pare-mi-se, despre colhozuri și sovhozuri...” — se exprima, derutat, autorul lui *Klim Samghin*, care, deși inspirase în numeroase rînduri arta ecranului și scrisese chiar una dintre primele cronici la apariția acesteia, nu prea mai era la curent cu realizările ei. Din scrisoarea sa se constată, însă, că zvonuri despre filmul lui Dovjenko ajunseseră, în numai cîteva luni, pînă în Elveția, unde trăia Rolland.

Louis Aragon văzuse *Pămînt* încă la sfîrșitul anului 1930, împreună cu Elsa Triolet și Georges Sadoul. Erau ultimele zile pe care cei trei le mai trăiau în gruparea suprarealistă. Printre cauzele despărțirii de mișcarea lui André Breton — ne dezvăluia, mai tîrziu, Sadoul — se număra și faptul că suprarealiștii nu apreciau *Pămînt*, pe care „îndrăzniseră” să-l eticheteze

„povestea aceea cu mere”. Un sfert de veac mai tîrziu, Aragon scria în al său *Roman inachev  *:

„Umbra a prins, pentru mine, strălucirea nop  ilor
lui Dovjenko
Imi amintesc... Era, pe atunci, un film: P  m  ntul...
Clarul de lună avea, în el, at  ta farmec că-  i dădea
ame  teal  .”

Eroul romanului lui André Malraux *Vremea dispre  ului* (1935) zăcea în bezna celulei, pradă fantasmelor   i viziunilor trecutului. Prin fa  a ochilor săi ar  i de torturi scriitorul face să se perinde meri   nc  rca  i de roade, ramuri m  ng  ind obrajii flăcăului ucis, imagini din finalul filmului *P  m  nt*.   i într-o confesiune înregistrată în 1981 pentru documentarul *The Outsider*, consacrat personalit  tii lui Elia Kazan, dorind să citeze un exemplu de maximă expresivitate filmică, celebrul cineast american tot la imaginile *P  m  ntului* se referea: „Mi le amintesc at  t de bine! Totul, acolo, era at  t de vizual...”

Cum poate „o poveste cu mere”, „un film despre colhozuri” să lase o asemenea ad  nc   impresie în conștiința unor personalit  ti at  t de diverse, să zămislească pagini de roman   i să pătrundă în structura intimă a g  ndului poe  ilor? Cine să fi fost Dovjenko, artist care a știut dura un asemenea monument nepieritor din suportul at  t de fragil   i pieritor al celuloidului...?

Aveam s-o aflu cu adevărat numai după ce am vizitat satul Sosnița, leagănul cineastului.

„ET IN ARCADIA
EGO” ...A fost   i autorul acestor r  nduri pe țarmurile fermecatei Desna,

c  ntate de poetul Aleksandr Dovjenko! Așezat în miezul fecunde   c  mpii ucrainene, la 40—50 de kilometri de orașul Cernigov, Sosnița este un sat întins, sc  ldat de soare,   mpestr  at de livezi   i străbătut de riul care se zbenguie, sărindu-  i în cale, iepureşte, c  nd nu te-  ştepti, pe sub malurile   naint  nd mult peste volbura apelor repezi, întocmai ca ni  ste stre  ini. Astăzi, în fața bojdecii sărace în care a copilărit fe-

ciorul zugravului de icoane Petro Dovjenko, un sculptor a ridicat, inspirat, statuia tinereții artistului, cu plete fluturinde și palme apăsînd tîmplele sub care simți, parcă, pulsînd tumult de vise.

„Hata“, cum își numesc țărani ucraineni casa, e străjuită de o bogată livadă de meri, care lasă o impresie de chiverniseală. În cele câteva camere-vagon, însă, numai bogăția n-aș zice că domnește. Cîteva puncte de reper îți atrag în mod deosebit atenția: cuptorul lat pe care, în iernile aspre, se vor fi ghemuit, zgribuliți, cei 14 copii ai pictorului de icoane, dintre care n-aveau să învingă mizeria și foamea decît doi (Dovjenko însuși glumea evocîndu-și familia cu „efectiv variabil“!); într-un ungher, agățată cuminte de perete, *bandura* din care cobzari iscușiți au știut să-i legene copilăria în mituri și cîntece, împreună cu foșnetul livezii și adîncul clocot al „Desnei fermecate“.

Pămîntul acesta al străbunilor săi va vibra în el toată viața. Acolo a trăit flămînd, dar liber, într-un loc în care se încrucișau trecutul, prezentul și viitorul alor săi...

„*Cine sînt eroii filmelor mele? — avea să întrebe Dovjenko, retoric. Tata, mama, bunicul, eu însumi! Ei sînt Vasili, Șciors, Bojenko și chiar Miciurin. În Pămînt îmi murea bunicul, actorul Șkurat îl însuflețea pe tata, iar eu sînt flăcăul așezat alături de fată, la barieră...*“

De aici, din Sosnița, avea să-și ia zborul, în preajma primului război mondial, spre Gluhov, un tîrg obscur, dar care se fălea cu un Institut Pedagogic. „Am ales școala aceasta fiindcă [...] îmi oferea o bursă de 120 de ruble pe an. Eram cel mai tînăr de acolo. Colegii mei mai vîrstnici aveau cîte zece ani de experiență în învățămîntul primar“. În 1915 devenise pedagog la gimnaziul din Jitomir, dar, în taină, se visa student la Belle-Arte. Tot pictor, ca tatăl său, dar nu de icoane. Visul părea, totuși, de neatîns. În 1917, revoluția îl surprindea, din nou student, la Institutul comercial din Kiev. „Certificatul meu nu-mi permitea admiterea în alte școli. Era sin-

gurul învățămînt superior care-mi era accesibil. Și am fost un student slab! N-aveam timp de studiu pentru că trebuia să-mi însușesc cultura...“ Asta nu l-a împiedicat, însă, ca în 1918 să fie ales președinte al Asociației studenților.

„Luam cuvîntul la mitinguri și eram fericit ca un cîine scăpat din lanț, crezînd sincer că de acum toți oamenii îmi erau frați, că toate îmi erau clare: că țărani dobîndiseră pămîntul, muncitorii — fabricile, că profesorii căpătaseră școli, doctorii — spitale, iar ucrainenii — Ucraina...“

Curînd era trimis de organele locale ca un fel de comisar politic pe lîngă Teatrul „Taras Șevcenko“. E pasionant să-i urmărești ipostazele atît de diferite în fotografiile expuse la casa-muzeu din Sosnița: cu șapcă și în uniformă de gimnazist la Gluhov; disimulîndu-și tinerețea îndărătul respectabilității costumului și cravatei, ca dascăl; lepădîndu-le apoi, fără complexe, în favoarea rubașcăi de „mujic“, pe cînd era „comisar“ la teatru și — dintr-o dată — mai „gentleman“ ca oricînd, cu redingotă și pălărie neagră... Devenise diplomat! Era secretar al consulatului sovietic de la Berlin. Și, în tot acest timp, prin atîtea avatururi, fusese urmărit de aceeași chemare, nelămurită, către pictură. Chiar în 1939, cînd era consacrat, deja, ca o mare personalitate a cinematografilei, pe plan internațional, mai mărturisea cu regret: „Încă și acum mai sînt convins că, dacă aș fi beneficiat de mijloace de studiu corespunzătoare, aș fi fost mai bun ca pictor decît ca realizator de filme. Deznădămintul a fost, totuși, determinat de un ineluctabil și nenorocos lanț de interacțiuni care, în acea vreme, n-aveau nimic comun cu înclinațiile mele de creație...“

Adevărul este că tînărul a luptat din răspuneri pentru a-și împlini vocația. În 1920, un intelectual kievean, I. O. Sokolianski, bătea la ușa cabinetului comisarului politic al Teatrului „Șevcenko“: „Am găsit acolo un tinerel desenînd cu încordare. Stătea, așa, cu picioarele așezate cruciș. Cînd l-am întrebat unde l-aș putea găsi

pe comisar, mi-a răspuns sec: «Comisarul e ocupat!» Și și-a văzut, mai departe, de desen, fără ca măcar să ridice capul...» Un an mai târziu, un alt activist, A. Makarevici, a împărțit cu el camera la Hotelul „Continental” din Kiev. Îl descrie ca pe un flăcău zvelt, îmbrăcat în ȋtari din pânză aspră, de țară, și desculț. S-a recomandat simplu: Sașko! „Întorcându-mă peste zi la hotel, l-am găsit cocoțat pe un scaun, în fața unei oglinzi. Ședea cu picioarele adunate sub el, turcește, și își desăvârșea autoportretul pe o coală albă de hîrtie...” Mirajul picturii l-a urmărit și în străinătate, ȋntii la Varșovia, apoi la Berlin, unde izbutise să-l convingă pe ambasadorul Aleksandr Șumski să-i creeze condiții pentru a studia. Flăcăul desculț care-și contempla imaginea își rămînea, îndărătnic, credincios chiar și îmbrăcat în redingota diplomatului...

Fără ȋndoială că perioada petrecută în străinătate a fost o experiență fertilă în formarea artistului Dovjenko. Profesia de diplomat sovietic nu era — în primii ani de după revoluție — lipsită de riscuri. Unul dintre colegii lui Dovjenko de la Varșovia, Feodor Nette, avea să fie — ulterior — victima unui atentat, și memoriei sale i-au ȋnchinat—Maiakovski, un poem devenit celebru, iar Dovjenko ȋnsuși, unul dintre primele sale filme: *Servieta curierului diplomatic*.

Dar, ȋndeplinindu-și obligațiile profesionale, tȋnărul își rezerva timp pentru a vizita muzee și ateliere, pentru a adȋnci cunoașterea istoriei artei și pentru a studia chiar cu pictori și graficieni importanți ai epocii, ȋntre care Georg Grosz, a cȃrui artă angajată avea să-i slujească drept model. S-ar părea, totuși, că boema artistică nu i-a priit diplomatului. Tȋnărul secretar a rătăcit — în cele din urmă — niște scrisori de acreditare. În urma acestui accident, a fost expedit în patrie și — ceea ce a constituit o grea lovitură morală pentru artist — exclus chiar din partid.

Avea 29 de ani cȋnd se stabilea la Harkov, luȋnd-o de la capăt. S-a ȋncadrat activ în tumultul

tuoașă viață culturală, făcea caricatură în presă, grafică pentru edituri și ȋncepea ambițioase lucrări plastice în ascunzișul atelierului său. A lăsat, ȋntre altele, o splendidă ilustrație în siluete decupate pentru *Istoria Revoluției în Ucraina* și cȋteva afișe de film remarcabile, expuse azi la muzeul studioului cinematografic din Kiev. Privindu-i grafica, remarci capacitatea lui de a-și ȋnsuși, în mod original, limbajul epocii, depășindu-și colegii prin forța cu care linia penelului izbutea să sugereze mișcarea.

„Crezusem în pictură, dar tocmai acolo sălășluia eroarea mea — a scris mai târziu. Pătrunsesem prea rapid în această artă, fără nici o pregătire. Și astăzi surd în fața curajului și a insolenței mele de atunci”.

Profesor, activist, funcționar comercial, comisar politic, diplomat, pictor, creator de afișe... Și-ar fi putut găsi, oare, liniștea omul acesta care trecuse pragul maturității căutȋnd, mai febril ca oricȋnd, un drum? Mult mai târziu va evoca momentul de răscruce al vieții sale:

„În iunie 1926, am petrecut o noapte de ȋnsomnie în atelierul meu, trecȋnd în revistă cei 32 de ani ai mei de existență irosită. În zori, mi-am luat bastonul și valiza lășȋnd în urmă tablourile și culorile, ȋntreg inventarul tinereții mele, pentru ca să nu mă mai reȋntorc niciodată acolo. M-am oprit la Odesa, și am fost angajat ca regizor de film. Puteți spune că eram un om despuiat, pe tȃrmul Mării Negre. În cel de-al treizeci și treilea an al vieții mele, o luam, din nou, de la capăt...”

Lucrurile s-au petrecut și... nu s-au petrecut așa! Dacă ar fi să-l credem pe poetul Mikola Bajan, totul a pornit de la Iuri Ianovski, prieten apropiat al lui Dovjenko, care fusese numit șeful „kino-fabricii” din Odesa. Căutȋnd să se ȋnconjoare de oameni de talent, a decis să-l convoace acolo și pe „Sașka”. Dovjenko — relatează Bajan — „s-a gȋndit ce s-a gȋndit, n-a ȋnchis ochii cȋteva nopți în care și-a privit melancolic pȋnzele agățate de pereți, unele duse la capăt,

alte în lucru, apoi și-a strâns în geamantan costumul, pantofii ascuțiți tip « Jimmy », a predat cheia camerei și a plecat...

S-a dus la Odesa, pe care Iuri Ianovski avea s-o denumească, plastic, într-un volum de memorii publicat mai târziu:

„HOLLYWOODUL
MĂRII NEGRE“!

Denumirea lui Ianovski nu-i chiar atât de deplasată cum ar părea, dacă

ținem seama că cinematografia ucraineană este una dintre cele mai vechi, dacă nu chiar cea mai veche de pe teritoriul U.R.S.S. Pe când, în 1909, în studiourile lui Haritonov și Grossman de la Odesa se turnau comedii, vodeviluri și drame, colonelul William Selig abia prospecta paradisul Hollywoodului californian. Din 1922, în localul studioului funcționa cel mai important atelier al VUKFU (direcția cinematografiei ucrainene). Clima, blîndă în cea mai mare parte a anului, cerul însoțit făceau din portul meridional un loc ideal de filmare. Regizori ca Piotr Ciardînin, tineri dramaturgi ca Aleksandr Korneiciuk și Mikola Bajan aici și-au început activitatea. La Odesa mai funcționa, de altfel, și un institut de cinematografie cu două secții: artistică și tehnică.

Dar nu spre acest institut a fost îndrumat, inițial, noul venit. „Zece zile după sosirea mea la Odesa, am devenit regizor! Fără să trec vreo probă și fără cea mai mică instruire teoretică...“ — susține Dovjenko. Totuși, prietenul său, poetul Bajan, intervine din nou cu precizări corective. În versiunea acestuia, proba a existat, fiindcă înainte de sosirea lui Dovjenko la Odesa conducerea studioului îi aprobase scenariul *Vasea reformatorului*, o farsă modestă despre ghidușile unui ștregar. E drept că aceasta constituia un „examen“ de scenarist. Cît despre cel de regizor, Dovjenko afirmă că și l-a susținut în fața propriei sale judecăți critice: „Instinctiv am simțit că filmul era un puternic instrument prin care m-aș fi putut exprima, ca artist. Mă înșelasem cu pictura;

eram pătruns de credința că nu mă înșelam cu cinematograful. O întâmplare mi-a sărit în ajutor: am început să urmăresc cum un regizor odesit conducea o filmare, în exterior, nu departe de studio. Ceea ce făcea cu actorii era atât de incompetent, încît încrederea în propriile mele forțe mi-a venit pe loc. Mi-am spus atunci: dacă pot să-mi dau seama ce e rău și ce e bun în comportarea acestui regizor, atunci nu-s chiar atât de ignorant, mai mult chiar, îmi pot face meseria mai bine decît el!“

Așa încît a acceptat oferta „kinofabricii“ de a porni imediat la realizarea unui scurt-metraj, cu atât mai mult cu cît problema pe care trebuia s-o abordeze era, indiscutabil, gravă: numărul crescînd al bărbaților care, sustrăgîndu-se obligațiilor paternității, lăsau întreaga povară a „roadelor iubirii“ pe umerii firavi ai mamelor osîndite, astfel, la celibat. Chiar așa și-a și intitulat Dovjenko filmul: *Roadele iubirii!* A scris scenariul în numai trei zile, a terminat filmările într-o săptămînă, dar — la vizionare — a provocat perplexitatea generală. Luînd în seamă atât tema cît și titlul, lumea studioului se aștepta la o melodramă sfișietoare; dar iată că s-a pomenit în fața unei comedii burlești care îmbina maniera bufonadelor americanului Sennett cu experiența grupului FEKS** de la Leningrad.

Jean Kolbasiuk (Cîrnățaru), frizer de profesie ca Nae Girimea al lui Caragiale, are neplăcuta surpriză să se pomenească, într-o zi, că „Mița“ lui îi pune în brațe, fără explicații, un ține și

* Făcînd abstracție de faptul că întâmplarea aceasta a avut un efect binefăcător în măsura în care i-a dat încredere în propriile sale forțe, cineastul adăuga: „Această idee era falsă. De altele ori, mai târziu, am văzut tineri instruiți și, în aparență, capabili de a reproșa cel mai mic cusur în opera altuia, care deveneau neajutorați și demni de compătimire cînd megafonul regizorului trecea în minile lor. Iată, țin acest megafon de cîteva decenii și totuși încă mă mai tem, de fiecare dată cînd încep un nou film, că n-o să fac nimic ca lumea. Cred că n-o să pierd acest sentiment toată viața...“

** „Fabrica actorului excentric“, mișcare teatrală futuristă din anii '20.

dispare! Ca Chaplin în *The Kid*, prima reacție a lui Jean este să se descotorosească de prunc, strecurându-l în landoul unei mame distrase. Precipitându-se, însă, să dispară, agață cu coada umbrelei mânerul căruțului și se trezește cu doi plozi în loc de unul. După ce scapă de primul așezându-l în galantarul unui magazin de păpuși, se străduiește să potolească foamea celui alt alăptându-l cu... pulverizatorul. După multe încercări de a se descotorosi atât de copil cât și de mama acestuia, convocat la tribunal, se resemnează declarând că acceptă căsătoria. După eliberarea certificatului, rămas singur cu suava mireasă, Cîrnățaru catadicește s-o întrebe emoționat: „*În definitiv, ce e copilul nostru, băiat sau fată?*“, interpelare căreia fericita mireasă îi ripostează candid: „*Ți-a spus cineva că e copilul nostru? E băiețelul tușei Klava, care mi l-a lăsat în grijă cît timp e plecată în concediu...*“

Alegîndu-și colaboratori de nădejde, regizorul debutant a știut să promoveze, lîngă el, la cameră, tot un începător. Dar ce începător! Un maestru al fotografiei, ale cărui lucrări tocmai reveniseră de la expoziția internațională de la Paris înconunate cu Medalia de Aur. Daniil Porfirievici Demuțki era — prin formație — avocat. Dar, absolvind facultatea chiar în 1917, preferase să se recicleze și devenise fotograf profesionist. Aidoma lui Dovjenko, în 1925, cînd împlinea 32 de ani, hotărîse și el, sedus de magia cinematografului, „să ia viața de la capăt“. Totuși, în cinematograf, Demuțki-fotograful era mai avansat decît pictorul și graficianul Dovjenko, așa încît i-a putut oferi noului venit primele indicații. Potrivit mărturiei lui Dovjenko, din care am mai citat, ele sunau astfel: „*În munca ta, să nu-ți îngădui compromisuri cu tine însuți. A ceda fie și un deget înseamnă a-ți pierde întreaga mîna...*“ Daniil Demuțki, care „emitea“ pe aceeași lungime de undă cu tînărul regizor, avea să rămînă mulți ani colaboratorul preferat al lui Dovjenko...

S-ar părea că *Loadele iubirii*, „proba“ lui Dovjenko, a fost apreciată ca pozitivă, cel puțin din punctul de vedere al regiei. Directorul studioului, Pavel Feodotovici Neces n-a întîrziat să-i solicite o nouă prestație. Un coleg mai tînăr al lui Dovjenko, regizorul Aleksei Șvaciko, a fost martorul întrevederii cu directorul. Și iată ce relatează: „*Cînd am intrat în cabinet, atmosfera nu era prea bună. Pavel Feodotovici s-a uitat la noi, apoi și-a ațintit privirea spre Aleksandr Petrovici și a început o tiradă «istorică» sunînd cam așa:*

— *Sașko! Scenarii nu știi să scrii! Și nu te mai apuca de ceea ce n-ai habar. Ar trebui chiar să fii izgonit din studio, dar ar fi păcat, fiindcă ești un tip capabil. Uite, îți încredințez textul lui Zaț și Șaranski, «Servieta curierului diplomatic». Faci un film bun din scenariul ăsta — norocul tău! Dacă nu l faci, atunci — te rog să mă scuzi! —, deși mi-ești drag, te dau afară...*“

„*Cît a durat munca de pregătire a filmului — continuă Șvaciko — a trebuit să lucrez cu regizorul Stabovoi. Dar am urmărit toată vremea, cu mare emoție, munca lui Dovjenko. Mă temeam pentru el! Avea să treacă oare examenul?...*“

Se pare că întreg studioul era cu ochii pe realizatorul *Servietei curierului diplomatic*. Echipa însăși îl încuraja cu entuziasm. Ianovski notează, în memoriile sale, că „papașă“ Kozlovski, unul dintre operatorii veterani ai studioului, îl adoptase ca pe propriul fiu. Iar o altă „autoritate“ a echipei, costumierul Meș, un tip pitoresc, foarte umblat (fusesse prizonier atât la japonezi, cît și la nemți!), găsea mereu prilejuri să-l încurajeze:

— *'Sandr Petrovici — tot striga el. Eu așa gîndesc, că „Șervetul“ diplomatului va fi un film pe cînte și va rămîne de pomină...*

Chiar dacă stilcea titlurile și nu se prea descurca în limbajul elevat al esteticii, costumierul vedea departe... Filmul avea în centrul acțiunii drumul aventuros al unor documente secrete încredințate de Ambasada sovietică de la Londra unei perechi de curieri diplomatici, care, în pofida tuturor obstacolelor ridicate de agenții

adverși, trebuiau să le aducă la Moscova. În înfruntarea cu dușmanul, unul dintre cei doi curieri e doborât, iar celălalt, grav rănit, încredințează documentele unui feroviar care le trece, la rîndu-i, unui marinar francez și, din mîină în mîină, prin acțiunea solidară a acestui lanț internațional, servieta ajunge la destinație. Acțiunea era — cum vedem — palpitantă, și Dovjenko nici n-a făcut economie de efecte tensionante. Dar originalitatea acestui *thriller* sovietic consta în imbinarea tradiției hollywoodiene a filmului de aventuri cu retorica manifestului expresionist. Fochistul cu chip turnat în bronz și trup statuar (prima și ultima experiență de actor a lui Dovjenko) cobora, parcă, din propria grafică politică a cineastului.

În pofida situațiilor schematice prescrise de scenariu, filmul acesta eclectic respira o profundă umanitate. Cînd ministrul de externe al Turciei, oaspete de onoare al unei filmări, l-a întrebat pe regizor cine murea în secvența abia încheiată, Dovjenko i-a răspuns: „*Un curier diplomatic comunist!*” Iar ministrul a conchis, ca pentru sine: „*Se vede că regizorul știe cum se moare...*” Încă din faza turnărilor era evident că, depășind convenționalul situațiilor, cineastul poseda adevărul trăirilor.

Departe de capitale, de agitația lor intelectuală și de gălăgioasele confruntări între diferitele curente estetice, maestrul din Odesa se dezvoltă fără mentori, dar în nici un caz provincial. Ignorînd reguli și influențe, fără a cunoaște rețete de urmat și fără impulsul de a le sfida, Dovjenko își crea propriile mijloace de expresie.

„DOUĂ MII DE ANI,
ÎN DOUĂ MII
DE METRI!...”

Acesta ar fi putut fi sloganul publicistic al următorului său film, *Zvenigora*, pe care autorul

îl intitulase, programatic, „*cine-poem*”! La prima vedere era un buimăcitor montaj de năluciri ilustrînd, vag, milenara istorie ucraineană, de

la năvălirea barbară a varegilor și lupta pentru independență împotriva „*leșilor*”, pînă în zilele atît de apropiate ale războiului civil. Un fel de *Intoleranță*, în care legătura dintre episoade o făcea nu leagănul balansat de Lillian Gish, ci un personaj, „*moșul veșnic*”, care-i va inspira, neîndoielnic, mai tîrziu, și lui Mihalkov-Koncealovski în *Siberiada*, un „*bunic nemuritor*”. Bunicul din filmul lui Dovjenko își purta, prin secole, barba căruntă și visul despre o comoară îngropată la poalele unui munte magic, Zvenigora.

De fapt „*vina*” poveștii nu-i aparținea lui Dovjenko, ci autorilor scenariului pus la dispoziție de către studio, scriitorii Iohansen și Iurtik. În text, „*moșul veșnic*” le împărtășea celor doi nepoți ai săi taina comorii. Unul dintre ei, Pavlo, impresionat de poveștile bătrînelui, pleca în țări străine visînd la o rapidă îmbogățire. Cel de-al doilea nepot se încadra în lupta revoluționară. În timp ce Timoșa deschidea, activ, drumul viitorului luminos, aventurierul Pavlo delapida încasările unui teatru din Praga, lăsîndu-i mofluzi pe spectatorii cărora le făgăduise că vor asista la... sinuciderea sa! Apoi îl regăsim pe Pavlo în Ucraina, complotînd alături de naționaliștii-șovini împotriva revoluției. Cînd planul bunicului de a face să deraieze un tren (întruchipare a revoluției) eșuează, Pavlo se omoară, iar bunicul își unește forțele cu ale nepotului cel bun.

Cam aceasta era povestea pusă la dispoziția cineastului care — ca să salveze ceea ce se putea salva — a operat unele modificări, accentuînd posibilitățile retrospective ale subiectului, obsesia legendelor din adîncul trecutului. Se pare că scenariștii i-au opus rezistență, deoarece într-un interviu acordat lui Iuri Ianovski, Dovjenko declara: „*Autorii scenariului sînt, probabil, îngrijorați că puține dintre ideile și întîmplările scrise de ei vor mai rămîne în film. Dar ei s-au exprimat în vorbe, în vreme ce eu trebuie să le arăt gîndurile în imagini vii, concrete, și reale sau ireale. Nu pierd din vedere ce au vrut autorii: o legendă*”

condensată din toate legendele Ucrainci, o baladă a baladelor și reflecția acestora asupra timpurilor și construcției noastre, în viziunea lumii noastre materialiste...“

Adevărul este că „poemul“ a provocat în studio o adevărată derută. Toată lumea era cucerită de fascinanta sa frumusețe, dar intrigată de nedeslușitele-i simboluri. Cazacii zaporojeni călărind năprasnic peste șesurile Ucrainei, varegii prințului Rurik prădând așezările secolului al IX-lea, alungați de un tren care zbura prin noapte și un fel de duh al pământului cu un felinar în mână — totul era frumos, dar de neînțeles. Eisenstein istorisește: „« — Vă rog să veniți! — mă imploră, la telefon, reprezentantul cinematografilei ucrainene. Veniți să vedeți un film din care nimeni nu pricepe nimic!... » Ne așezăm în sală, Pudovkin și cu mine. Sintem, de cîțva timp, la modă, deși încă nu ilustrați. În busculada generală ne e prezentat regizorul [...] Și apoi, Zvenigora începe a zburda pe ecran. Doamne, nimic nu-i lipsea! Uite șalupe străine care apar din părți opuse, un armăsar murg cu coama fluturîndă, un călugăr înspăimîntător care iese din pământ cu un felinar în mână... Spectatorii șușotesc între ei, își pun întrebări. Pe mine mă îngrijorează gîndul că, la sfîrșit, va trebui să îndrug ceva inteligent cu privire la impresiile mele. Filmul ăsta a devenit examen și pentru noi, experții! Iar în acest timp, pe ecran, bunicul, simbolul vechiului, instigat de nepotul cel rău, pune dinamită sub șinele trenului în care nepotul cel bun, de-al nostru, sovietic, își soarbe liniștit ceaiul. În ultima clipă, catastrofa e evitată. Și iată-l pe același bunic așezat ca o glastră în compartimentul de a treia, bînd ceai în compania nepotului său... Totuși, filmul începe să dobîndească farmecul irezistibil al unei concepții cu totul personale, al unei armonioase îmbinări între realitate și inspirație, între elemente mitologice profund naționale și lumea modernă în care au fost introduse, între umor și patetism. Un adevărat Gogol [...] Cînd reprezentația s-a terminat,

ne ridicăm tăcuți. Am înțeles cu toții că printre noi se află un geniu al cinematografilei, un artist cu propria sa scriitură. Și este unul de-al nostru, ne aparține, izvorit din cele mai bune tradiții ale cinematografului sovietic. Cînd s-a aprins lumina, am simțit cu toții că asistasem la un moment de neuitat din istoria cinematografilei...“

În pofida entuziasmului „nașilor“ săi, Zvenigora nu și-a găsit publicul pe ecranele epocii. Oamenii de artă puteau să-l salute; publicul larg nu-i ierta dificultatea. Înspăimîntați, responsabili de cinematografe i-au cerut cineastului să se explice în programul de sală, și Dovjenko s-a folosit de prilej pentru a-i arunca o provocare spectatorului superficial: „Am auzit că o parte din public nu mi-ar fi înțeles filmul — scria el, mînios. În cazul acesta, n-am cum să-l ajut. Nu pot să apar la fiecare spectacol și să repet: « Înțelegeți, oameni buni, dacă ceva nu vă e clar nu înseamnă, neapărat, că filmul meu e prost sau neinteligibil. Motivul pentru care nu-l înțelegeți căutați-l în voi înșivă. Poate că nu sînteți, pur și simplu, dispuși să gîndiți, pe cînd eu mi-am pus ca țel tocmai să vă stimulez gîndirea în timp ce voi îmi priviți filmul ». Dacă prictește, lingă care îl urmăriți vă șoptește că s-a plictisit, părăsiți sala, duceți-o la alt film...“ — îi expedia cineastul pe nemulțumiți.

Mai tîrziu a regretat această intervenție, o denumea infatuare, „lipsă de pudoare“! Dar, se explica el: „Cinematograful e o artă pentru posedați. Cînd m-am apucat să fac filme, viziunea mea mi se părea colosală. Nu-mi dădea pace zi și noapte, își căuta expresia. Cinematograful mă satisfăcuse complet de la început, mi l-am însușit rapid. Consideram filmul ca arta cu cel mai mare potențial de mase. Tînjeam să servesc oamenii. Eram născut să le aduc bucurie! [...] Iar « Zvenigora » rămîne pentru mine și azi (în 1954! n.n.) filmul cel mai interesant. Deosebit de complicat în structură, eclectic în formă, mi-a dat mie, creatorului autodidact, prilejul de a mă confrunta cu fiecare gen. Era un catalog al tuturor posibilităților mele

de creație. În ciuda lipsei de armonie stilistică [...] am fost mândru de film și chiar îmi amintesc că mă laudam că sînt mai degrabă profesor de matematici superioare decît om de spectacol. S-ar părea că uitasem de ce mă apropiasem de cinematograful. Trădasem, oare, filmul ca artă a multimilor? Nu! Pur și simplu încă nu-i cunoșteam legile. Filmul acesta nu-l făcusem, mai degrabă îl cîntasem ca o pasăre cîntătoare. Dorisem să lărgesc orizonturile ecranului, să fug de stereotipia narațiunii și să-l fac să vorbească în limba marilor idei. Dar astăzi înțeleg că... sârisem peste cal..."

Fie și astfel, filmul marca o cotitură nu numai în creația cineastului ci și în cea a studioului fiindcă, așa cum demonstrează comentatorul american Marco Carynnyk (în lucrarea sa *Poetul ca realizator de film*), în pofida trecutului îndelungat al producției cinematografice pe teritoriul Ucrainei, *Zvenigora* a fost, de fapt, prima creație specific ucraineană. Dovjenko își definise, aici, nu numai stilul — caracterizat prin dinamism grafic către care tindea încă din perioada confuzelor sale căutări picturale — ci și tema preferată: patriotismul ardent și revoluționar. Doi interpreți aveau să-l însoțească multă vreme pe aceeași cale: Nikolai Nademski (șugubățul „moș veșnic”) și impetuosul Semion Svașenko (combatantul revoluționar). Dacă „bunicul” Nademski fusese pilonul de susținere în complicata construcție a *Zvenigorei*, avîntatul Svașenko deveni inspiratorul următorului film al lui Dovjenko: *Arsenal*. Conducerea studioului, care-i permisesese cineastului să-și scrie singur scenariul, dovedea astfel că învățase din greșelile sale.

„Îmi place să scriu scenarii — mărturisea Dovjenko. Îmi place clipa nașterii ideilor și problemelor. Să filmez un scenariu trasat de altă mînă îmi e dezagreabil. Este ca și cum aș desăvirși, în ulei, un desen schițat de altcineva..."

Deși același Dovjenko scria cu un alt prilej: „Pentru că studioul nu dispunea de scenarii bune și eram izolat de scriitori am fost nevoit să-mi scriu singur scenariile. Acum m-am obișnuit cu

asta, dar cred în continuare că soluția nu-i nici utilă, nici potrivită. Îl supraîncarcă pe regizor, îl silește să facă actul creator de două ori și-i scurtează viața. Dacă aș fi obținut scenariu, aș fi reușit să fac mult mai multe filme. Și dacă am realizat puțin în cariera mea de regizor, vina nu-mi aparține în întregime. Industria de film prost organizată, funcționarii care m-au luat drept un trepăduș menit să îndeplinească și muncile cele mai mărunte au avut o mare pondere în acest rezultat..."

Scenariul noii sale producții l-a scris în două săptămîni, iar filmările propriu-zise i-au luat șase luni. Subiectul? Răscoala muncitorilor din Kiev în timpul scurtei dominații a „Radei” (republica naționalistă ucraineană) din 1918. Dovjenko recunoștea undeva că, în principiu, povestea filmului în sine nu-l interesează. „Lucrez cu material tipic și aplic metode sintetice”, proclama cineastul. Cît despre personajele din *Arsenal*, nu ascundea aproape că nu erau individualizate. Erau — spunea cineastul — „întruchipări de idei și ideologii. Mă mențineam în continuare în stilul Zvenigorei, folosind categorii de clasă, nu indivizi.” Curios că, deși folosea „categorii”, filmul nu-i era, cituși de puțin, uscat, schematic. Dimpotrivă, *Arsenal* marca un enorm salt în autonomia poetică specifică filmelor lui Dovjenko. „Urmăream în acest film două țeluri: să biciuiesc șovinismul ucrainean și să fiu bard al clasei muncitoare ucrainene care săvîrșea revoluția” — declara, retrospectiv, cineastul. Corespunzător acestor obiective, el a știut contopi, în paleta sa, tonuri aparent divergente precum sarcasmul nimicitor, realismul violent și patosul eroic. Denunțînd mitul identității intereselor dintre exploatații și exploatatorii aceleiași națiuni, cineastul satiriza în secvențe de neuitat farsa diversiunii naționalist-șovine. Popi își leagănă, solemn, cădelnițele sub portretul lui Taras Șevcenko, bărbile lor slinoase profanează chipul răzvrătit al poetului ateu. Asistăm la un respingător carnaval al imposturii. Pe ecranul mul „răsună” frînturi din

discursuri: „A înviat Ucraina!... Trăiască!... Cristos a înviat!...” Ridicolă înviere! Cățărat pe statuia ecvestră a hatmanului Hmelnițki, un „patriot” și-a șters nasul jilav de coama înfiorată a calului și a urlat, conștiincios: „Trăiască!” Dar spectacolul acesta grotesc, în care este pîngărit tot ce are un popor mai curat și mai puternic, culminează într-un moment de inegalabil sarcasm: întors acasă, un contopist pirpiriu aprinde, cu evlavie, candela sub icoana lui Șevcenko. Și atît e de cumplit sacrilegiul, că pînă și chipul de vopsea al poetului prinde viață, suflînd disprețuitor în flacără.

Și în timp ce, în capitală, e în toi „carnavalul patriotic”, cineastul ne arată reversul medaliei: oroarea războiului. Cîmp de luptă... grindină de explozii... șiruri de soldați tîrîndu-se prin rețeaua de sîrmă ghimpată. Aburii gazelor toxice se strecoară, perfid, deasupra pămîntului. Ceata soldaților s-a spulberat, undeva, în ceață; în centrul ecranului a rămas unul singur, buimăcit de aburul otrăvit. A dus brațul la ochi, s-a clătinat și s-a prăbușit... într-un hohot nestăpînit de ris. „Sînt gaze ilariante” — lămurește un insert. Cu capul lăsat pe spate, omul rîde, sfîrșit de puteri. Din pricina convulsiilor i-a alunecat casca, dar nu se poate smulge din inerția rîsului. Învăluit în norul veninos, încă mai hohotește deși, în ochii abia întredeschiși, îi citim neputința și groaza. Și, cu ochii lui, aruncăm o privire în jur. O mîină a răzbit, cu degetele rășchirate, prin țărîină, iar ceva mai încolo rînjetul alb al unui cadavru te cutremură. O clipă, o fracțiune de secundă, soldatul izbutește să-și stăvilească hohotul. E clipa în care înțelege că rîsul său e rîsul morții. Și, privind dezastrul din jur, trupurile încremenite în ultimul lor hohot, soldatul s-a lăsat, din nou, pradă spasmului de neînvins. Un om moare de rîs! Și pentru marele actor ucrainean Ambrozi Bucima rîsul nu mai e doar reacție fiziologică provocată de gaz, ci reflexul osînditului în fața perfecțiunii absurde cu care omul a știut organiza un asasinat colectiv. Un

om moare de rîs și niciodată, nici în cele mai excentrice plăsmuiri ale fanteziei suprarealiste, iraționalul n-a fost reprezentat mai convingător.

Clipa de oroare care urmează caricaturii este ea însăși ca o deșteptare din ameteala toxinelor naționaliste. În *Arsenal* nu mai avem a face cu lupta din interiorul unei familii, ci cu un conflict de clasă extins la scara întregii țări. Însăși vastitatea evenimentelor îi impunea „metode sintetice”, comprimarea materialului într-un limbaj poetic pe care Eisenstein îl caracteriza, judicios, ca o „*eliberare a întregii acțiuni de definiția spațiului și timpului*”. Vom da acestei metode numele de *ubicuitate* (de la latinescul *ubicuitas*), facultatea de a fi prezent în mai multe locuri dintr-o dată. Încă Griffith, desprinzîndu-se de specificul teatral, impusese, în locul unității spațiale și temporale a începuturilor cinematografului, desfășurarea acțiunii filmice simultan în mai multe locuri și chiar, ca în *Intoleranță*, în diferite epoci istorice. Firește, montajul nu însemna libertate de mișcare absolută. Limitele sale erau determinate de mobilitatea gîndirii spectatorului însuși. Buster Keaton o demonstrase în modul cel mai original în unul dintre cele mai subtile gaguri din istoria filmului comic: visul operatorului din *Sherlock Jr.* Păta-niile eroului keatonian, buimăcit de metamorfozele bruște ale ambianțelor succesive în care era plasat, de îndată ce evadase din lumea reală în cea ubicuă a ecranului, reflectau aventura spectatorului în fața unor pelicule care depășeau tradiționala logică a expunerii. Aceeași experiență avea s-o repete, în vremea noastră și Woody Allen, în comedia sa *Trandafirul roșu din Cairo*.

Predecesorii lui Dovjenko — Kuleșov, Vertov, Eisenstein și Pudovkin — preluaseră conceptul de montaj griffithian, conferindu-i, însă, un nou conținut tematic. În același timp, fiecare dintre marii cineasți sovietici aborda montajul paralel dintr-un unghi cu totul personal: pentru Eisenstein el însemna, înainte de toate, analogie și contrast,

fiecare teză își avansa antiteza. Pudovkin ataca temele ca un compozitor: le enunța, le dezvolta, le combina orchestrându-le, le conferea noi rezonanțe. Criptica formulă eisensteniană „Legătura P.-Șoc E.” definea exact și concis stilul celor doi clasici: pentru Eisenstein, montajul era „șoc”, pentru Pudovkin, „legătură”. Dar pentru Dovjenko?

Dovjenko face din montaj un instrument al poeziei. Pornind de la o succesiune de imagini reale și concrete, el surprinde printr-o imprevizibilă răsucire către simbol și abstract. Metoda frapează încă de la primele imagini ale filmului. Frontul: soldați în tranșee. Pe uliță trec schilози în cirje și un copil andru: bărbatii satului. O bătrână sub povara strivitoare a unui sac. Un singur fiu i-a rămas, și acela olog! Pe pieptul beteagului strălucește medalia Sfântul Gheorghe! Iar țarul șade. Înșuși țarul, pe tronul său împărătesc. Și umbrită-i de gânduri fruntea țarului, în vreme ce, încovoiată sub povară, bătrîna își urmează drumul, împleticindu-se. Iar țarul, tot pe gânduri. Abia într-un târziu își coboară privirea pe hîrtie și scrie, decis și grav, evenimentul zilei sale: „*Vremea a fost frumoasă... Nicolae*”. Și zace bătrîna pe țărîna pietroasă. Secvența, care a unit într-o singură frază frontul, satul și țarul, s-a încheiat... Și, imediat, sîntem puși în fața alteia: o mamă înconjurată de copiii care-i plîng de foame; un invalid încremenit în fața unei gloabe costelive care nu mai poate urni plugul. Nu există altă legătură între cele două imagini decît neputința. Neputința sfîșietoare a femeii în fața foamei, a ologului, în fața epuizării vitei sale de muncă. Două personaje existente în spații diferite sînt alăturate în aceeași neputincioasă exasperare tradusă într-o identică izbucnire de violență, pe cît de disperată, pe atît de inutilă. Și unul, și celălalt vor izbi: în cal și în copii. Vor lovi amîndoi, fără sens, pînă ce, într-un fascicul orbitor de lumină, Dovjenko va dezvălui, printr-un insert, legătura intimă a celor două planuri pînă atunci paralele: „*NU LOVEȘTI UNDE TREBUIE, IVANE!*”

Cele două imagini, pînă atunci dispartate, au fost unite prin intervenția discursului, prin ceea ce, ulterior, în filmele sonore ale lui Dovjenko va fi „vocea autorului”.

Se poate, însă, și fără „voce”. Dezbateri în Rada ucraineană. Chipuri decorative la tribună, zîmbete șăgalnice adresate delegaților împreună cu bezele „democratice”. Dar, cînd urcă la tribună comunistul Timoșa, sfîrcurile mustăților căzăcești încep să tremure de mînie:

— *Muncitorii ucraineni vor ca uzinele să aparțină puterii sovietice!*

Dar țărani? Iată, la tribună, un bătrîn care face, potrivit tradiției, adîncă plecăciune:

— *Înțelegem! Puterea o fi a noastră, a ucrainenilor. Dar pămîntul?... Cu el, cum rămîne?...*

Zîmbetele personajelor politice nu mai rezolvă nimic, nu pot împăca spiritele. În fața problemelor sociale reale, demagogia devine neputincioasă și minciuna e dată în vileag. Rumoare... Delegații sînt în derută... Poate, la urma urmelor, e o eroare. Să se treacă la vot! „*Cine e contra?*” Zecile, sutele, miile de brațe ridicate nu mai aparțin deputaților, ci soldaților înarmați. Fiindcă nu ne mai aflăm în sala dezbaterilor, ci pe tot întinsul Ucrainei. Împotriva Radei votează uzinele, minele, trenurile încărcate de ostași, Arsenalul!...

„*Vastitatea evenimentelor reprezentate m-a constrîns să comprim materialul* — se explica, mult mai târziu, Dovjenko. *Am putut să realizez aceasta folosind un limbaj poetic care se pare că a devenit specialitatea mea. Și totuși, niciodată n-am urmărit simbolul!*”

Acest joc între concret și abstract, această neașteptată răsucire, caracteristică, prin excelență, metaforei se manifestă într-adevăr ca o constantă a stilului dovjenkian. Însăși faimoasa secvență a deraierii trenului capătă, urmărită din acest unghi, o altă valență. Un tren... soldați care au declarat „război, războiului” și se întorc acasă, grăbiți să-și revadă familiile... un mecanic de locomotivă care o ține una și bună: că frîna e defectă și că el nu-și poate lua răspunderea

garniturii. Soldații, care nu mai sînt deprinși să fie contrași, amenință că-l vor impușca pe „sabotor“, înjură. Dintr-o dată apare Timoșa, eroul filmului, cu priviri aprinse și zîmbet senin: „*Lăsați, băieți!* — îi liniștește el. *Reparăm noi frîna și conducem noi locomotiva!*“ Vagoanele s-au urnit încet, copacii aleargă voios în întîmpinarea soldaților de pe acoperișuri, un flăcău și-a desfăcut larg burduful armonicii, într-o izbucnire de bucurie: „*Dă-i, Gavriło!*“ — îl încurajează ceilalți. Și trenul zboară spre casă. „*Dă-i, Gavriło!*“ — și armonica încinge mai aprig jocul, în vreme ce trenul țîșnește ca săgeata pe panta abruptă...

Armonica, vagoanele, copacii... în succesiunea tot mai rapidă care, la început, exprima voioșie, a prins să se insinueze, treptat, un sentiment de alarmă. Trenul fulgeră pe ecran ca năluca, în vreme ce, pe platforma locomotivei, oamenii încearcă, neputincioși, să stăpînească pîrghia frinei. Imaginea e prinsă acum în racursi, unghiul de vedere, ca și ritmul montajului, exprimă panica. Și iată primul trup care s-a aruncat în gol, apoi altele zboară, pierind undeva, dincolo de limita cadrului. A țîșnit și armonica lui Gavriło, așa, desfășurată. Mai distingem, în urmă, degetele rășchirate în spasmul dureros, degetele care zburdau înainte pe clape, și o ultimă contracție, un ultim suspin al armonicii care-și dă duhul... S-a sfîrșit!

Secvența aceasta, la capătul căreia Timoșa exclamă: „*Am să mă fac mecanic de locomotivă!*“, a comportat numeroase interpretări. Unii au remarcat exclusiv virtuozitatea ritmului frenetic de montaj, amintind de *Roata* lui Abel Gance. Alții au văzut în ea expresia caracterului militant al eroului principal: „*În aceste cuvinte — scrie criticul Marat Vlasov — nu e numai dorința lui Timoșa de a deveni «mecanicul revoluției». În furtuna singeroaselor lupte de clasă se naște visul luminos al eroului despre pașnicul viitor fericit al poporului...*“ Eu însumi, într-o lucrare publicată cu douăzeci de ani în urmă, scriam: „*Am să mă fac mecanic de locomotivă!*“ — declarație naivă

care ar putea trezi, desigur, zîmbetul dacă n-ar des-tăinui ceva din caracterul lui Dovjenko însuși...

Astăzi, însă, nu mai sînt atît de sigur că s-ar fi manifestat aici candoarea cineastului sau avîntul său romantic, scăpat de sub control. Dimpotrivă, stilul metaforic al lui Dovjenko, structura montajului său paralel, discursul final răsucind șuvoiul imaginilor concrete spre semnificantul-simbol, totul mă trimite mai curînd la un avertisment asupra răspunderii „mecanicului locomotivei“, la o punere lucidă în gardă a revoluționarului de profesie, care are greaua misiune de a prelua comanda unei „mașini“ pe care trebuie să învețe, din mers, s-o stăpînească. Mesaj nobil, curajos, mereu actual, demn de universalitatea celei de-a șaptea arte.

Sau să ne referim la celebrul final al filmului, care a căpătat și el puzderie de interpretări: după ce a terminat muniția și a zdrobit afetul mitralierei, pentru ca ea să nu mai poată fi utilizată, Timoșa își înfruntă vrăjmașii privindu-i drept în ochi: „*Sînt muncitor ucrainean. Trage!*“ Și mercenarii Radei înaintează, cu mîna pe trăgaci. Armele vibrează, cu focul lor aducător de moarte. Timoșa, nevătămat, privește țintă în ochii vrăjmașilor: „*Sînt muncitor ucrainean. Trage!*“ Celorlalți le tremură arma în mînă. „*Ce? Are piept de oțel?*“ Și trag, trag îngroziți. Iar Timoșa, meru neînfrînt, își sfîșie pieptul cămășii, repetînd increzător în forța sa de uriaș: „*Sînt muncitor ucrainean... Trage!*“

Așa se termină *Arsenal*...

E limpede că Timoșa a devenit o ipostaziere, o personificare a invincibilității clasei muncitoare. Nu e vorba aici de o intervenție a miraculosului, ci de o schimbare, prin surprindere, a identității personajului, transformat din erou concret în simbol, după un model prezent și în baladele noastre populare. În lumina evenimentelor istorice reale, această rezolvare metaforică dobîndește un relief sporit. Se știe că răscoala Arsenalului kie-vean a fost înăbușită printr-un înfiorător masacru,

peste 1 500 de muncitori fiind tirăți în fața plutoanelor de execuție. Fantasticul implantat de Dovjenko în real poate fi luat ca o metonimie: sînt, în această celebră secvență, cei 1 500 care primesc glonțul ucigător, unul după altul, fără ca prin această infinită crimă să poată fi învinsă revoluția proletară. Ubicuitatea dovjenkiană a dobîndit, în acest final, o altă formă, răsfrîngîndu-se asupra personajului însuși.

Această permanentă modificare a sistemului de referință de la real la simbol e caracteristică nu numai tehnicii artistului, ci și gândirii sale, fiind prezentă atît în scenarii, cît și în notele de jurnal intim, în articole și chiar în discursuri. Într-o vibrantă pledoarie pentru sensul suferinței în paleta creației artistului epocii socialiste, Dovjenko se adresa astfel scriitorilor sovietici, cu prilejul Congresului lor din 1954:

„Năzuim cu atîta pasiune spre o viață frumoasă și luminoasă, încît ne închipuim, cîteodată, că ceea ce dorim și așteptăm cu patimă s-a și împlinit și uităm că suferința ne va însoți cît va trăi omul pe pămînt, cît timp el va iubi și va crea. Nu recomand nimănui subiecte lacrimogene sau pesimiste [...] Dar, dacă fratele meu sau fiul meu iubit ar pieri, undeva, în spațiul interplanetar, chiar la primul zbor spre Marte [...] aș plînge nopți întregi în grădina mea, înăbușindu-mi geamătul ca să nu sperii privighetoarea din vișinul înflorit sub care se îmbrățișează îndrăgostiții...”

Privind atent structura acestei ultime fraze, remarci aceeași constantă a ubicuității caracteristice gândirii sale cinematografice. Sacrificiul cosmic *, durerea celui rămas, cîntul privighetorii,

*. În treacăt fie zis, la data la care Dovjenko rostea aceste vorbe era cosmică nu începuse încă. Stenogramele Congresului au consemnat, de altfel, ilaritate în sală în momentul în care artistul a ridicat nivelul dezbaterii la altitudini interplanetare. În țara plină de ruine, imediat după război, Dovjenko avea tăria spirituală să lucreze la un scenariu despre zborul spre Marte. Tentativă de evaziune? Iuri Gagarin susținea, mai târziu, că, încă înaintea startului său, spre Cosmos... pornise Dovjenko!

vișinul înflorit, sărutul îndrăgostiților — ce altceva descoperim în această perioadă stilistică dovjenkiană, în această vertiginoasă succesiune de planuri numai aparent disparate, în acest traveling înapoi de anvergură cosmică, ce altceva decît facultatea poetului de a întrezări legături care nouă, celorlalți, ne sînt încă ascunse? S-ar putea spune și despre Dovjenko că menține unitatea de spațiu și timp, dar într-un fel nou, exprimat printr-o modificare esențială a sistemului de referință, care nu mai este cadrul scenografic și clipa, ci universul și epoca; dramaturgia sa nu mai urmează logica clasică, aristotelică, ci una superioară, cea a dialecticii, corespunzătoare vastității de orizont a privirii sale. *„Cînd doi privesc în jos — spunea Dovjenko — e posibil ca primul să vadă doar o băltoacă, iar celălalt, stele reflectate în ea!”*

Dacă pentru Eisenstein montajul era șocul, dacă la Pudovkin însemna *legătura*, la Dovjenko el consta în *dezvăluirea* conexiunilor universale. Aici, în vastitatea viziunii poetului trebuie să căutăm atît sursa ubicuității sale, cît și particularitatea stilului său.

SĂRBĂTOARE LA IARELSKI? Zadarnic veți căuta acest nume pe hartă. Sătucul de lingă

Poltava e prea neînsemnat pentru a-și face loc în nomenclatorul atlaselor geografice. Dar, pentru locuitorii acestei modeste așezări, bustul lui Aleksandr Dovjenko, străjuind piața centrală a satului, este o frîntură din propria lor istorie. Pe ulițele acestea, cineastul a turnat în bronz nepieritor una dintre cele mai înalte opere cinematografice ale lumii: *Pămînt*.

În 1980, la Iarelski a avut loc o tulburătoare întîlnire cu trecutul: jubileul a 50 de ani de la realizarea *Pămîntului*. S-au rostit, firește, discursuri și apoi, pe un cearșaf vîlurit de vînt, în fața clubului sătesc, a fost proiectat filmul sărbătorit. În penumbră, bătrînii șușoteau între ei, căutînd icoana celor dispăruți sau chipul pro-

priei tinereți. Când s-a făcut lumină, cu priviri aburite de emoție, s-au măsurat unii pe alții. În cei cincizeci de ani, umbra lor colindase lumea, fără ca ei s-o afle...

„Cei pe care-i știam adolescenți, în film, erau acum în vîrstă — relatează unul dintre martorii evenimentului, Boris Burleak. Am întrebat, nu fără emoție: «Dar Mania n-a venit?» (Mania era protagonista cadrului care a trecut în antologiile cinematografice: fata stînd îngîndurată lângă floarea-soarelui, n.n.). Era și ea de față, numai că acum i se spunea «tușa Mania»! Îmbrăcată sîrbătorește, privea în jur cu ochii ei cenușii: «Doar Petrovici* nu-i!... Și n-o să mai vină...»“

Mania, frumoasa de odinioară a satului... Burleak își amintea cum nimeni n-a putut-o convinge să apară în film. Când i s-a relatat aceasta, Dovjenko s-a dus la ea acasă. Nu se știe ce și-au spus, dar, a doua zi, fata s-a prezentat la filmare îmbrăcată așa cum o ține minte publicul de pe întreg pămîntul. Abia cincizeci de ani mai tîrziu a îndrăznit Burleak s-o întrebe ce i-a spus „Petrovici“ atunci. „Tușa“ Mania nu s-a grăbit să răspundă. Privea îngîndurată la floarea-soarelui de după vechiul zăplaz... „Și atunci, în vara aceea, tot atît de frumos înflorise — a suspinat. Și cum o mai îndrăgise Aleksandr Petrovici! Vorbea cu ea de parcă ar fi fost om. Iar mie mi-a spus: «Mania, vreau să te filmez lângă floarea-soarelui». I-am repetat, îndărătnică, că nu filmez și pace. «Nu mai insistați!» — i-am repetat, și abia îmi țineam plînsul. Dar el nici măcar nu m-a rugat. M-a privit drept în ochi și mi-a spus: «Crezi că o fac pentru mine? Pentru oameni o fac. Să vadă ce frumuseți cresc pe pămîntul nostru...» Parcă-l aud și acum! Când și-a luat rămas bun și a închis, gospodărește, poarta după el, am și început să-mi caut hainele de sărbătoare...”

La 30 aprilie 1944, în toiul războiului, aflat pe front, Dovjenko a scris în jurnalul său: „Între

* Aleksandr Petrovici Dovjenko.

adevăr și frumusețe, aleg, fără ezitare, frumosul. El are un adevăr incomparabil mai profund decît adevărul gol-goluf. Doar frumusețea e adevărată! Frumusețea ne învață totul, e supremul nostru învățător...”

...Lanuri unduite de vînt, holde pîrguite vîlurind, și Mania privind îngîndurată, lângă floarea-soarelui... Așa începe *Pămînt*. Discul florii umple ecranul. Și-apoi merele! Merii care legănaseră copilăria cineastului. Cu fructe tari, acrișoare, care cer dinți buni. Și bunicul... Desigur, Nademski, moșul veșnic, care-l însoțea din *Zvenigora*. Acum, însă, în pragul morții. Cu mîinile așezate cuminte pe piept, privind, senin, universul scăldat în soare, culcat pe o prelată, lângă grămezi de mere abia culese. Alături de el, Petro, tot bătrîn, dar altă vîrstă, bine înfiptă, încă, în pămînt.

— *Mori, Semioane?*

— *Mor, Petro!*

În fața misterului de nepătruns tac, smeriți, un țăran cu barbă neagră și femeia lui. Printre mere, doi tînci își văd nestîngerii de joacă. Un tînar, care-i seamănă leit lui Dovjenko, și o fată abia înflorită îl veghează și ei pe cel care pleacă. Par a-l conduce doar pînă la rîspîntia de la care îl vor lăsa singur, cît încă mai au niște treburi de isprăvit...

— *Atunci, mori!* — conchide Petro. *Și să-mi dai de știre unde te-î așeza: în rai sau în iad.*

— *Dacă s-o putea, neapărat îți dau de știre!* — nu-i rămîne dator Semion.

Și vîntul leagănă, neobosit, holdele verii care se stinge, în timp ce țăranul își mîngîie, gînditor, barba cea neagră:

— *75 de ani a arat, cu plugul tras de boi. 75 de ani! Ce-i glumă?*

— *Dacă aș fi cu comisar al poporului — zice șugubățul Petro — ehci, să fi fost eu comisar, lui i-aș fi dat cel mai înalt ordin.*

Iar tînarul, care, ca toți tinerii, le știe pe toate:

— *Nimeni nu-i decorat fiindcă a mînat boii...*

— Atunci la ce or mai fi dînd decorații? — întreabă, miniat, Petro.

E aici mînia lui Dovjenko, care, un sfert de veac mai tîrziu, la 4 august 1953, scria în jurnalul său: „Cine a devenit vreodată celebru prin muncă? Numiți-mi o singură persoană care și-a cîștigat faima prin muncă. N-a existat! Munca a fost mereu obscură, viscerală, vegetativă...”

Bunicul Semion nici n-are nevoie de decorații. S-a ridicat în capul oaselor, cu palmele sprijinite de genunchi și a bîiguit, surprins el însuși:

— Parcă aş îmbruca ceva...

A luat un măr din mîinile fetei, l-a șters cu smerenie de mincă, i-a admirat îndelung rume-neala și l-a zgîriat cu cioturile dinților. Tot mes-tecînd, s-a întors să-și mai vadă o dată stirpea, strănepoții jucîndu-se printre mere, apoi și-a mutat privirea spre fata care — pîrguită ea însăși — i-a suris cu adîncă și nesfiită bucurie de viață. A lăsat mărul:

— Ei, atunci rămîneți cu bine. Că eu mă duc!

Și-a încrucișat mîinile pe piept și s-a lăsat pe spate, vegheat, ca de un candelabru, de floarea-soarelui plecată asupra-i.

Să fi fost pură coincidență că cei doi bunici — din *Zvenigora* și *Pămînt* — erau însuflețiți de același actor? Sau, dimpotrivă, Dovjenko intenționase să sublinieze că sacrifica, în mod conștient, simbolul indestructibilei tradiții din filmul său precedent? *Pămînt*, frescă a transformării socialiste a satului, trebuia să aibă simplitatea unei demonstrații. „Am decis să nu utilizez nici un efect, nici o acrobație tehnică — scria Dovjenko. Am luat ca subiect pămîntul. Pe el, o izbă, în ea, oameni simpli, evenimente banale în ele însele...”

Banale? Banală trecerea din viață a unui bătrîn țaran? Atunci cum, prin ce miracol a putut face Dovjenko din ea un eveniment care să înscrie secvența printre cele mai frumoase pagini ale cinematografiei universale? „Banalitățile sînt banale numai în mîinile cîrpacilor! — exclama, încă în 1930, la vederea *Pămîntului*, criticul ber-

linez Heinz Pohl. Acest film rus nici nu îngăduie o judecată bazată exclusiv pe criterii lucide. Aici se scrie o nouă biblie. Ce este viața? O alternanță de viață și de moarte, de semănat și seceriș, de vechi și nou...”

Uimitoare cariera realizată, pretutindeni în lume, de acest manifest al socializării satului! Critici și istorici de cele mai diferite convingeri sînt la fel de entuziaști în fața poemului lui Dovjenko, care... ce exaltă? Un sat în febra transformărilor revoluționare și a luptei împotriva „culacilor”, a lăcomiei lor. „Prima scenă e de o grandoare biblică!” — exclamă Jean Mitry. Și a doua?...

...Trei vite rumegînd indolent, și trei băiețandri cu aceeași expresie placidă, scuipînd coji de semințe. Un grup mai mare de săteni rumegînd semințe de floarea-soarelui, satul întreg așezat ca la panoramă. Ce văd oare? Ce așteaptă? Către ce arată cu degetul? De ce-i îneacă rîsul? Cîmpul e pustiu. Dar se întîmplă totuși ceva. Simți un zgomot care înfrînge tăcerea filmului mut. Pînă și calul a ciulit, alarmat, urechile...

— Vine! — a urlat, triumfător, un flăcău.

Și prin mulțimea fetelor a trecut o undă de bucurie. Flăcăii și-au dat drumul pe povîrniș și au țîșnit în fugă. Prin fața obiectivului săgetează tinerii. Și-acum pare că aleargă, în urma lor, tot satul. Către ce aleargă? Cîmpul e pustiu... Doar stîlpii strîmbi de telegraf se profilează pe cer.

Minunea așteptată e... tractorul! Înconjurat de vesela mulțime a tinerilor, s-a ivit dinspre apus. Și, la nechezatul motorului, caii au ridicat, temători, mîndrele capete, presimțindu-și, parcă, sfîrșitul.

Numai că, neputînd să urce panta, tractorul a încremenit. Și sătenii, rămași pe deal, rîd a batjocură: „Stă!” În satul pe care tradiția părea să-l fi unit, de secole, într-o familie-monolit, sînt acum două tabere: una care triumfă anunțînd: „Vine!”, alta care se bucură strigînd „Stă!” În jurul mașinii înțepenite forfotesc tinerii, iar tractoristul se zbate dedesubtul ei să-i dibuie betșugul.

Tabăra lui „Stă!” fluieră batjocoritoare; tabăra lui „Vine!” se agită disperată. Flăcăii au apucat voinicește roțile încercând a le urni. Dar tractorul nu-i car, să-l poți împinge. Fără caii lui putere în trapul asurzitor al motorului, nimic nu-l urnește din loc. Vasili, tânărul erou al filmului, are o idee. Desface capacul radiatorului din care aburul țighește ca din locomotivă. E gol! N-are apă și nu-i fîntînă prin apropiere. Băiețandrii privesc în jur, dezarmați. Mașina i-a trădat! S-au așezat sfîrșiți, sub soarele torid, punctînd cu umbrele lor scurte pămîntul. Și tot Vasili pune capăt derutei...

— *Haideți cu toții!*...

Și, unul după altul, se încordează stingînd lăcomia radiatorului cu propriul lor ud. Degeaba se cruceșc babele, năuce în fața spectacolului; tractorul o ia din loc și urcă spre sat.

— *Fakt!* — exclamă Petro, iluminat. *E un fapt! Așa stau lucrurile...*

— *Isine-a zis moș Petro. Așa stau lucrurile!*

— le va spune Vasili, la adunare, țăranilor strînși în jurul tractorului. *Plîng haturile pe ogoarele chiaburilor.*

— *Vezi să nu plîngă mă-ta după tine!* — scrișnește Iloma, fiul culacului.

Și cei doi se înfruntă din priviri. Svașenko, personificarea nerăbdării revoluționare în *Zvenigora* și *Arsenal*, cu fața-i dăltuită, parcă, în cremenea voinței, cu pătimașa tensiune a ochilor săi negri, și Piotr Masoha, „dușmanul” — care în filmul următor îl va interpreta pe năvalnicul *Ivan* — fierbînd sub presiunea urii și disperării.

Cu pletele filfiind în vînt, Vasili își conduce tractorul scurmînd, în urmă-i, putregai și haturi. Și trecînd pe lîngă tatăl său, Opanas, care cosește cu gesturi largi și rare, bătrînește, îi aruncă provocator:

— *Lasă coasa, tată, că i-a trecut vremea...*

Bătrînul a încremenit privind, pe gînduri, mașina care se pierde în adîncimea cîmpului. După montajul năvalnic, într-un răsunător *allegro*, imaginea s-a oprit acum într-un lung plan al cosașului

care-și cumpănește viitorul. Un om s-a oprit din mers...

Ziaristul sovietic Viktor Andon comunică textul unei scrisori deosebit de semnificative, adresate, în anii războiului, de către Dovjenko, colaboratorului său, operatorul B. Văcaru, aflat în spatele liniilor inamice. „*Nu-mi plac filmele noastre documentare despre război — mărturisirea autorul Pămîntului. În stadiul de montaj sînt atît de fărîmițate încît omul dispare din ele. Or, omul nu-i totdeauna acolo unde fuge, se zbuciumă ș.a.m.d. El începe acolo unde rămîne pe loc și gîndește... Și-mi pare că nicăieri nu gîndesc oamenii atît de mult ca la război...*”

Cînd am citit aceste emoționante rînduri, mi-am amintit de portretele imobile care opreau, cînd și cînd, curentul torențial de imagini din *Pămîntul*. Dar filmul acesta este polifonic. În el există loc pentru patos ca și pentru epic, pentru lirism ca și pentru umor:

Stă Petro plecat la crucea lui Semion. De după un mormînt, patru ținci nu-l slăbesc din priviri. Bătrînul a pus urechea la pămînt și întreabă ușor, ca pentru sine: „*Unde ești, Semioane? În iad? În rai?*” Iar țincii mor de rîs, răspunzînd „de pe lumea cealaltă”: „*Tu să fii sănătos, bunicule!*” Petro, după ce i-a afurisit plin de năduf, și-a pus din nou urechea la pămînt, străduindu-se să ia legătura cu cel „de dincolo”...

În paleta policromă a artei lui Dovjenko, risul cunoștea nuanțele cele mai diverse, de la hazul ghiduș la sarcasmul distrugător. Iată un portret în acvaforte extras din jurnalul său, material pregătit pentru viitoare filme:

„*Un om liniștit, simpatic, cinstit, plăcut și nevătămător. Are 45 de ani, e brigadier, decorat... Dar l-au numit președinte de colhoz, funcție pentru care nu-i ajungeau capacitățile intelectuale. A devenit gălăgios, necinstit și rău. I-a făcut nefericiți pe toți subordonații săi.*”

Și-a luat cabinet, fotoliu, telefon și secretară.

Fără coadă nici nu mai primește. «Ai văzut ciți așteaptă afară?». Coada este atributul puterii!...

Și-a tocnit pază, să nu-l răpună contrarevoluția internațională.

S-a înconjurat de o liotă de lingăi.

Lucra numai noaptea. La miezul nopții își chema brigadierii la raport.

Și-a electrificat doar propria casă. «Fiecăruia după necesități...»

Avea portretele conducătorilor (bust), masă de lucru, harta lumii. De harta colhozului n-avea nevoie. Avea citate...

Sub nemți a stat ascuns în pivniță!

— Eh! Știți voi cum a fost în tranșee...

Mașină de scris... «Vă rog înaintați în scris!» Să nu lași pe nimeni să se apropie. Patosul distanței!

Toți tremurau de frica lui...

Știa de toate. Despre orice putea să-ți vorbească.

Tinerilor le ține conferințe: «Eh, în vremurile glorioase de demult, în 1917, noi am stîrpit bandiții...»

Pînă și propriii săi copii îl vorbeau de rău.

A distrus colhozul. Nimeni nu mai muncea. Toți se făcuseră conșopîști. Cel mai mult îi plăcea să respingă cererile.

Își avansase toate rubedeniile.

— Colhozul meu... al meu... ai mei... Un neochiabur!

Declara că singurul său scop era să facă colhozul lui cel mai bun din U.R.S.S.

Dar și cînd l-au înlocuit! Grandioasa scenă a scoaterii din funcție. «Ce îngrozitor! Sînt un nimeni...»

Întotdeauna ai fost un nimeni!

Se dovedise că a fost numit din eroare...

Ținjea după comedii, cum nota în biografia sa: „Am crezut că eram făcut pentru comedie. S-a întîmplat, însă, altfel. Totdeauna povestea se repeta. Era ca și cum m-aș fi înscris la o facultate și urmam cursurile alteia. Am regizat scenele de comic izolate, risipite prin filmele mele, cu mare bucurie...

Pentru anumite motive privăm personajele noastre de inteligență, cînd ar trebui să facem exact contrariul... Aș fi făcut comedie, dar, printr-o ironie a soartei, n-am realizat decît epopei...»

Epopeile îi sînt, însă, cuprinzătoare ca viața însăși. Ele lasă loc zîmbetului, ca și cîntecului, mai ales cîntecului...

A DISPĂRUT ...Noapte... lună prin-
O ACTRIȚĂ! tre nori... un arbore
stufos, ca o explozie de

întuneric... Corole grele de floarea-soarelui... bariera satului și... ce să fie formele acestea tulburi? Compoziții statuare? Nu. Cupluri de îndrăgostiți în clarobscurul unei gogoliene nopți de vară. Perechi încremenite în extaz, buimace de prea multă lună, care își ascultă, îmbrățișate, fluxul singelui. Palme băiețești strecurate în deschizătura bluzelor ușoare, fețe lingă fețe și o nemișcare, o încremenire care anulează, aproape, și respirația. Împărtășind, voluptuos, fericirea de a trece prin lume, și-a îmbrățișat și Vasili iubita, în tăcuta și solemnă strălucire nocturnă...

Iubirea în filmele lui Dovjenko...

„Ce-am făcut noi cu dragostea? — și-a întrebat cineastul, odată, confrății. De ce au devenit, oare, scenariile noastre atît de zgîrcite în gesturi duioase, în sentimente și chiar în sărutări? De ce sărăcim sufletele contemporanilor noștri?»

Avea tot dreptul să pună o asemenea întrebare. Poetul însuși își trăise iubirea la înaltă tensiune. Se întîmplase în primăvara anului 1928, pe cînd turna, la Odesa, *Arsenal*. Colegii au remarcat că, dintr-o dată, cum venea sîmbăta, tînrul regizor dispărea ca prin farmec, întorcîndu-se abia duminica seara, tîrziu, pe drumul gării. Intrigați, membrii echipei l-au delegat pe unul dintre secunzi ca „detectiv particular” și acesta a urcat, neobservat, în același tren cu Dovjenko. A coborît, după el, la Kiev și l-a văzut, la o răscruce a Kreșciatikului — bulevardul-grădină al capitalei ucrainene — așteptînd, smerit, cu un buchet de flori în mînă.

Surpriza „agentului“ a fost, însă, cu atât mai mare când a descoperit că misterioasa așteptată nu era alta decât „Miss U.R.S.S.“, „frumoasa nr. 1 a cinematografiei sovietice“, tinăra actriță Iulia Solnțeva. Vedeta filmelor *Aelita* și *Vinzătoarea de țigări de la Mosselprom* mi-a relatat, mai târziu, evenimentul, din propriul ei punct de vedere. Ea lucra, pe atunci, în capitala ucraineană, ca protagonistă a unei ecranizări după un roman de Upton Sinclair: *Jimmy Higgins*. Pe platou, toată lumea comenta, înverșunată, un film care tocmai rula în oraș; unii erau acuzați că nu l-au înțeles, alții declarau că e de neînțeles. „*M-au făcut curioasă, și m-am dus să-l văd și eu. Se chema «Zvenigora». N-am înțeles mai mult decât majoritatea colegilor mei, dar am părăsit sala fascinată de viziunea poetică a autorului, intrigată de insolitul filmului... Așa l-am cunoscut pe Dovjenko, de pe ecran întâi. Nu mult după aceea, printre salopetele sordide și șepcile jerpelute ale colegilor din echipă, și-a făcut apariția un «gentleman»! Chipeș, într-un costum de croială impecabilă, cu o pălărie de fetru care-i accentua distincția și, mai cu seamă, cu o frapantă expresie de mândrie și independență. Mi-ar fi atras imediat atenția, chiar dacă ceilalți n-ar fi început să șușotească: «Uite-l! Saško! E Saško Dovjenko...»*

...Dar eram în plină filmare. Iritantă, plină de nesfârșite reluări, fiindcă nimic nu ne ieșea. Poate că regizorul însuși habar n-avea ce urmărește. Și, în tensiunea aceea, să simt asupra-mi privirile intrusului, tocmai în timp ce mă străduiam să mă concentrez ca s-o iau de la capăt. Eram vedeta, în jurul meu foiau cu toții... doar el, sobru și tăcut, mă fixa stăruitor, de la distanță. Când totul s-a sfârșit, am respirat ușurată. Numai că, în ziua următoare, l-am regăsit — spre dispera mea — pe platou. La fel de tăcut și la fel de stăruitor! Cu o privire care-mi dădea senzația că sînt supusă razelor unui aparat Roentgen. Nu mă mai regăseam, eșuam dublă după dublă. Patru zile m-a torturat cu insistența lui mută. Și apoi, seara, m-am pomenit cu el în cabină. A intrat ca

o furtună, vestindu-mă: «Am găsit portocale!» — de parcă l-aș fi trimis cu puțin înainte să mi le cumpere! Le tot scotea din buzunare și le grămădea pe masă, iar când n-a mai avut ce scoate, a trebuit, în sfîrșit, să-mi vorbească. Și-a vîrît mîinile în buzunare și mi-a spus, implorînd și poruncind în același timp: «Aveam nevoie să vă văd. Neîntîrziat! Acum... Simțeam că trebuie să fim împreună. N-ați vrea să ieșim puțin?» Am primit, uimită eu însămi de docilitatea mea, fără o singură tresărire de șovăială...»

...Și din clipa aceea au mers alături. Aproape 30 de ani, mîna în mîna. Vor fi încremenit, și ei, statuar, în desişul parcurilor de lângă Nipru sau, dimpotrivă, se vor fi plimbat la nesfîrșit, murmurîndu-și jurămintele etern repetate, ca îndrăgostiții din *Miciurin*:

„— Noi trebuie să trăim altfel decât ceilalți...”

— Nu știi cît ești de frumos cînd spui asta.

— Nu știi cît ești de frumoasă cînd mă ascuți!... Și niciodată, mă auzi, niciodată, nici chiar în clipele cele mai grele care stau la pîndă, să nu ne spunem vreun cuvînt care să nu fie pătruns de dragoste...

— Niciodată... Niciodată...”

La drept vorbind, nu putem ști ce-și vor fi jurat, în aromele teilor înfloriți, pe care Iulia Solnțeva încă le mai evoca în 1984, cînd am întîlnit-o, dar tinăra actriță a dispărut instantaneu de pe firmamentul ecranului sovietic. De pe peretele salonului în care mă primise gazda, privea o mireasă sfioasă, supusă, îmbrăcată într-o rochie simplă cu buline; alături, în picioare, sigur de drumul pe care o călăuzea, bărbatul din tabloul nupțial țintea undeva, în necuprins...

A acceptat, așadar, să dispară ea, care tocmai primise o ofertă de contract la Hollywood, să intre pentru totdeauna în umbra lui Dovjenko, devenind mîna lui dreaptă și urcînd, nevăzută, treaptă cu treaptă, gradele unei noi profesii: mai întâi asistentă, apoi secund, în cele din urmă co-regizor. Și abia cînd, în 1956, cineastul s-a stins în mod tragic și prematur, Solnțeva a

reintrat, cu strălucire, în fruntea genericelor cinematografice, dar nu ca actriță, ci ca regizoare, slujind proiectele neîmplinite ale soțului ei. S-a realizat, servindu-l cu același devotament și dincolo de moarte. În 1961, la Cannes, într-o competiție în care concurau Buñuel cu *Viridiana* și De Sica prin *Ciociara*, a cucerit premiul pentru cea mai bună regie cu filmul *Povestea anilor înflăcărați*. Există filmologi, ca francezul Jean Tulard de pildă, care o socotesc chiar superioară, din punct de vedere strict profesional, soțului ei.

Răminea totuși o enigmă: de ce a coborât, atunci, în plină tinerețe, pedestalul pe care o ridicase valul destinului, complăcându-se într-o atît de îndelungată eclipsă? Nu mi-a fost lesne să obțin un răspuns din partea Iuliei Solnțeva.

— *După ce l-am întâlnit pe el, nu mi-a mai plăcut actoria. Făcuseră din mine o apariție-standard, faimoasa «vamp», frumusețea fără suflet; rolurile mi se păreau inconsistente, filmele, de duzină. Iar în producțiile soțului meu nu-mi îngăduia orgoliul să apar. S-ar fi putut insinua că mă aflam pe generic nu atît ca actriță, cît ca soție!...*

În *Pămînt* avea, totuși, o apariție — cu totul episodică: sora lui Vasili, tînăra care-i întinde mărul bunicului aflat pe drum de moarte. Cîteva cadre, atît! În rest, zbuciumul epuizant al muncii anonime și locul de asistent II, după L. Vodik. Era mereu alături de soțul ei, urmărindu-i intențiile și căutînd să-i ușureze orice efort, cu sentimentul că ceea ce aveau de făcut cu toții era fără precedent. Și nu era, oare, așa?

Cine mai văzuse vreodată pînă atunci cupluri de îndrăgostiți ca acelea din *Pămînt*, încremenite ca într-o pădure adormită sau, dimpotrivă, în explozia de ritm care urmează în secvența dansului pe uliță? La prima vedere, scena e atît de simplă. „*Nici un efect, nici o acrobație tehnică!*” — își jurase, doar, Dovjenko! Îmbătat de dragoste, Vasili se întoarce pe drumeagul prăfuit. Ceața plutește, halucinant, deasupra iazului, în vreme ce flăcăul, retrăind căldura proaspetelor amintiri, înaintează în pas vioi. Ceva nevăzut

a țîșnit dintre ierburi. Surprins de freamăt, Vasili a întors capul. Un cal paște, legănîndu-și coada...

La vederea acestei secvențe, istoricul francez Jean Mitry a scris: „*Este, fără îndoială, cel mai frumos poem al naturii pe care cinematograful l-a produs vreodată...*” Pornind de la voluptuoasa inerție a perechilor, Dovjenko săvîrșește o schimbare de ritm. Cum vine pe uliță, încărcat de impresii, cum înaintează, surzînd, cu bucuria singelui în clocot, cum se tot apropie de aparat, în mers săltat, pe drumul singuratic, printre zăplazuri și ferestre oarbe, brusc, din mers chiar, Vasili își avîntă picioarele într-un năvalnic joc căzăcesc. Întîi un picior bine lovit de pămînt și apoi un gest larg al brațelor, de parcă ar vrea să strîngă la piept întreg universul...

Actorul S. Svașenko destăinuia, în memoriile sale, că s-a temut multă vreme de acest episod. Dovjenko, pe care „Cinéma”, o răspîdită revistă franceză, îl prezenta în 1929 drept „un dictator al cinematografului”, n-a făcut presiuni asupra interpretului. Cel care „presa” era, însă, timpul! Cea mai mare parte a filmului fusese turnată, și scadența se apropia. Svașenko vorbește cu recunoștință despre tactul regizorului, care nu-l grăbea, pentru a-i da posibilitatea nu atît să înțeleagă, cît să-și simtă personajul. Se pregăteau treptat pentru filmarea crucială. Dovjenko însuși alesese costumul, asigurase un acompaniament orchestral, a stat multă vreme de vorbă cu interpretul. Poate că i-a spus atunci ceea ce avea să scrie mult mai tîrziu, într-o originală repovestire a filmului *Pămînt*, redectată la cererea teoreticianului sovietic I. Vaisfeld, autorul volumului *Măiestria dramaturgului cinematografic*: „...Nu pentru prima oară își lansa Vasili dansul pe adormitele ulițe. Cînd juca pe lîngă casa sau șura cuiva, bătrînii se trezeau nu o dată, și chiar li se părea că vedeau ceva prin gardul des, dar, nefiind siguri că n-a fost vis, spuneau, de obicei, a doua zi: «Nu ș'ce mi s-a năzărit azi-noapte, Dumnezeu să mă ocrotească! Mă trezesc

și parcă juca cineva-n drum, de duduia pământul. Vreun semn să fie?... » *Niciodată, însă, nu dansase Vasili cu atîta încîntare. Cu mîna dreaptă la ceafă, cu cea stîngă în șold, părea că nici nu se mișcă, ci plutește deasupra satului, stîrnind noul auriu de praf nălțat de loviturile picioarelor și lăsînd o îndelungă urmă în pulberea uliței adormite...* »

Poate că regizorul i-a atras atenția și asupra conexiunii pe care viitorii comentatori ai scenei nici nu par a o remarca: „gopakul” lui Vasili e precedat de cel al dușmanului său, Homa. Într-adevăr, cu cîteva secvențe mai înainte, aceeași uliță era traversată, în miezul zilei, de fiul culacului, într-un dans împleticit. Un băiat sosea într-un suflet: „Homa! Vasili ară haturile cu tractorul...” În hainele sale negre, Homa își oprea brusc dansul, lovit parcă în creștet...

Nu știm ce i-a spus Dovjenko interpretului său, fapt este însă că, dintr-o dată, acesta a simțit cum bariera dintre sine și personaj dispăruse, a trăit — cum o spune — „cea mai mare bucurie a vieții: senzația fericirii creatoare”. Și continuă: „Am înțeles adînc semnificația a cuvintelor lui Dovjenko despre faptul că nu picioarele trebuie să danseze în scena aceea, ci sufletul, inima mea...”

...Și de aproape 60 de ani se tot apropie Vasili de obiectiv, pe ecranele lumii. Înaintează izbind tot mai aprig, cu bucurie și furie, în glia întunecată. În ochii închiși încă mai păstrează imaginea iubitei, în brațele deschise, mereu mai larg, încă îi mai simte fierbînta îmbrățișare. Dansează Vasili ca niciodată în viață, îi dansează — cum ceruse Dovjenko — sufletul, iar trupul se supune, credincios, muzicii lăuntrice, duce brațele la ceafă, apoi le desface, larg, îmbrățișînd întreg cerul și... se prăbușește la pămînt. Ceva a foșnit, straniu, prin ierburi. Calul alb care păștea și-a ridicat botul, adulmecînd neli-niștit cîmpul fierbinte.

S-a împiedicat, oare, Vasili? Atunci, de ce nu se mai ridică? Să se fi lovit atît de rău?... Sub razele palide ale lunii, trupul flăcăului a devenit o pată neagră în mijlocul norului de praf...

...Și iată-i capul, rezemat de pernă. În somn adînc, în somnul veșnic. Din imobilitatea iubirii în imobilitatea morții! „Să nu plîngă mă-ta!” — amenințase Homa. Și mama lui Vasili nu plînge. Îl veghează, mută, cu obraji în palme. Încremenit stă și tatăl. Doar iubita pătrunde în hată ca o furtună, fără să-și înăbușe adîncul geamăt al durerii. Iar Opanas, tatăl, iese în cîmp, uriaș, proiectat pe orizont: „Voi, Ivanilor, Stepanilor, voi Grițkii, mi l-ați ucis pe Vasili?” Și cîmpul pustiu nu răspunde. În zare se văd, neclintiți, doar stîlpii de telegraf.

RECUPERAREA MELODramei ... Spre deosebire de Timoșă, eroul *Arsenalului*, Vasili cade victimă celui dintîi

plumb ucigător. Dar asta nu înseamnă că n-ar fi și el, în felul său, o generalizare. Nu a nemuririi clasei muncitoare, ci a tinereților sacrificate pe altarul viitorului. Fiindcă în singele tuturor revoluțiilor a pulsat totdeauna tinerețea sacrificată de bunăvoie, cu orgoliu chiar, fiind neîmbîlînzită, incapabilă să se împace cu compromisurile înaintașilor.

Pe afișul original al filmului, cel din 1930, expus la Muzeul Dovjenko din Kiev, am deslușit, surprins, termenul „melodramă”. Ghidul muzeului m-a asigurat că inițiativa acestei definiții, comerciale și discreditante, se datora distribuitorului. Am motive să mă îndoiesc că ar fi tocmai așa, pentru că descopăr în ea un „simbure rațional”. Generalitatea subiectului, aparenta schematică sub care e disimulat simbolul, deznodămîntul tragic pot fi elemente melodramatice. Și ne pare pe deplin posibil ca ambițiosul Dovjenko, năzuind mereu spre paradox, să fi încercat în *Pămînt* o „melodramă” revoluționară, izbutind să revoluționeze melodrama. Filmul, care începe cu o moarte — cea a buni-

cului — își află punctul culminant în cealaltă moarte, a lui Vasili. Dar, în vreme ce bătrînul părăsește viața „căzînd ca un măr copt“, cum se exprimă Dovjenko însuși, moartea flăcăului în puterea vîrstei e tragică, absurdă, împotriva firii. Avem, în *Pămînt*, unicul film al cărui autor are curajul să-și ucidă eroul cu mult înaintea finalului, fără ca, prin aceasta, interesul față de spectacol să fie diminuat. Dovjenko a înțeles că moartea nu pune, totdeauna, capăt vieții. Resursele menținerii și chiar ridicării tensiunii emoționale se află în noua existență a personajului ucis, în cea din urmă aventură a eroului, în ultima sa faptă de arme, cea postumă.

Moartea rămîne, de altfel, o temă esențială în toate filmele lui Dovjenko, legată — cum mărturisește — de însăși copilăria lui în cursul căreia și-a îngropat doisprezece frați. „Cînd mă gîndesc la copilărie, aud în minte bocete și văd îngropăciuni — a scris în biografia sa. *Prima telegramă care ne-a sosit în casă ne anunța moartea fratelui meu, care lucra ca hamal la Rostov...*“ O pagină de jurnal (din 6 decembrie 1943) reia, mai detaliat, acest moment, reproducînd relatarea mamei sale, surprinzător de asemănătoare rezolvării ritualului funerar din *Pămînt*: „Era atît de frumos, atît de frumos! Cînd l-a adus tata, cu căruța, calul se tot întorcea. Tata nu știa ce are, se întreba dacă nu căpiase. Așa a fost! Calul adulmecase moartea!...* Întreg satul a venit la înmormîntare. Fetele i-au presărat flori pe sicriu, și au plîns, și l-au jelit. Era doar mirele lor, și atît de frumos cu toate florile în jur, mai frumos decît oricare dintre copiii care ne-au supraviețuit...“

* Momentul pare transfigurat în *Arsenal*, în secvența în care o troică zboară peste zăpezi, purtînd trupul neînsuflit al unui luptător. Insert: „Voi, armăsari aprigi, grăbiți să-l înmormîntăm pe tovarășul nostru căzut pentru revoluție...“ Zboară troica peste întinderi. Murgii își întorc botul aburit spre troică: „Vă auzim, stăpînii noștri. Zburăm ca purtați de vînt...“ Dînd grai cailor, recurgînd la resursele fantasticului, Dovjenko vizualizează o reminență a tristei sale copilării...

[De aici, din această povestire își trage, în mod evident, seva, ultima parte a filmului, pusă sub semnul recviemului. Opanas, tatăl, îi închide ușa preotului venit să officieze. „Vasili a trăit într-un chip nou, a murit vîsînd la vremuri noi; să fie și înmormîntat după legea cea nouă...“ Dar cum? Se ridică, aici, problema competiției între două ritualuri: cel religios, statornicit printr-o tradiție milenară, și celălalt, pe care omenirea, bîjbîind în căutarea unui mod demn de existență, trebuie abia să-l creeze. Cum să fie acest nou ritual? Și tata Opanas spune: „Nu cu popi, nu cu dascăli îl vom înmormînta. Fetele și flăcăii noștri să-l ducă la groapă. Și să-i înalțe cîntecele care i-au fost dragi, despre viața cea nouă...“

Și iată cum ajungem din nou la melodramă, dar în accepția inițială a cuvîntului, aceea de dramă muzicală. Fiindcă *Pămînt*, deși mut, e un film coral, iar cîntecul, dansul, au în el un rol primordial. „Eh! — exclama, pe atunci, Dovjenko. Ce păcat că nu putem vorbi, în filmele noastre. Sîntem muți ca pruncii. Ne întindem spre ceva cu mîinile, apucăm obiectele, fie că ne sînt necesare sau nu, rîdem, plîngem, alergăm... jalnică existență. Dar a venit timpul... Avem, doar, atîtea de povestit...“

În *Pămînt* încă se mai lupta cu tăcerea... Dar asta nu-l împiedica să transforme imaginea în sugestie auditivă a vaietului mulțimii. Filmarea cortegiului funerar a fixat-o pentru o duminică. Fiecare duminică era zi de tîrg și, cu acest prilej, veneau la Iarelski țărani din multe sate apropiate. În ajun, Dovjenko trecuse din casă în casă, rugîndu-i pe localnici să nu lipsească de la „înmormîntare“. Boris Burleak își amintește cum, în piața satului, convoiul a fost întîmpinat de realizator, care i-a conjurat pe participanți, pe femei mai ales, să nu cumva să plîngă. „Nu ne trebuie lacrimi la înmormîntarea lui Vasili al nostru. El intră în nemurire

ca ostaș, ca erou al luptei pentru cauza poporului...”

Cînd cortegiul a trecut prin iarmaroc, șuvoiul a dus cu el și pe cei veniți la tîrg. Se tot întrebau unii pe alții pe cine duc la groapă, pe moș Cutare sau pe Gutare? Sub soarele dogoritor cînta trist un cor popular dintr-o comună vecină. Nu se-auzeau bocitoare, dar atmosfera era cu atît mai grea. Și, în fața cimitirului, s-a declanșat neprevăzutul: nervii lui Svașenko au cedat, a țîșnit din sicriul care era purtat de tineri și—sub privirile perplexe și îngrozite ale celor de față, care habar n-aveau că participă la o filmare — a luat-o la fugă spre sat, urmat de interpretul tatei, Opanas, S. Șkurat, care încerca zadarnic să-l oprească. În asistență, unii erau îngroziți, alții se tăvăleau de ris. Iar Dovjenko le-a spus secunzilor: „Nu-l grăbiți pe Semion (Svașenko, n.n.). Lăsați-l să-și revină...” Și, după o pauză, procesiunea s-a urnit din loc, iarăși, sub merii înfloriți. Și filmarea a fost încheiată abia către apusul soarelui...

Dar cortegiul funerar este doar unul dintre curentele de imagine care traversează finalul filmului. Deznodămîntul dramei era — în concepția lui Dovjenko — o operație care trebuia desăvîrșită abia în stadiul montajului. Grigori Aleksandrov a fost unul dintre puținii care au pătruns atunci în cabina de montaj a lui Dovjenko, pe care a evocat-o o jumătate de secol mai tîrziu: „*Kilometri de peliculă erau suspendați de sforicele. Pelicula era inflamabilă, și în cabină nu era lumină. Asemenea cavalerului avar al lui Pușkin, Dovjenko se extazia în fața comorilor filmate, cu o luminare în mînă. Așa, cu feștila printre pelicule, își alegea cadrele pentru montaj și, cum se grăbea, riscurile erau într-adevăr mari*”.

„Cinematograful — spunea Dovjenko — e arta posedatilor!”

În cabina-i de montaj, cu lumînarea pîlpîind printre peliculele inflamabile, artistul își desăvîrșea capodopera cu un adevărat tur de forță

al montajului ubicuu. Dacă în *Zvenigora*, ubicuitatea confuză era o expresie a nestăpînirii — în egală măsură — a materialului și a meșteșugului, în *Pămînt*, artistul atinge virtuozitatea.

„Este — apreciază filmologul britanic P. Adams Sitney — cel mai lung și cel mai elaborat montaj paralel din istoria cinematografiei...” Numai că ultima parte a *Pămîntului* taie suflarea spectatorului nu prin caracterul ei de performanță, ci prin desăvîrșirea simfonică.

Recviemul debutează printr-o mișcare largă, de fluviu care-și adună apele. Pe ulița satului își croiește drum, solemn, coloana tovarășilor lui Vasili, forță de nezăgăzuit atîta vreme cît ei cred în chemarea lor. Și tinerii aleargă spre convoi, și bătrînele își fac, smerite, semnul crucii, și satul întreg își strînge rîndurile în jurul trupului tractoristului căzut.

— *Fără popă!* — bocește, neputincioasă, o babă. *Nu mai e Dumnezeu!*

Dar cîntecele tinerilor se revarsă, năvalnic, spre cerul lipsit de zei.

— *Și dacă o fi, totuși, Dumnezeu?* — bocește bătrîna, și își face iar, umilă, semnul din bătrîni.

Celor din coloană le ajunge, însă, credința în forța lor unită. O femeie însărcinată privește, pe gînduri, mulțimea care tot crește, crește. E mama lui Vasili, pe care sorocul zămislirii unei vieți noi a împiedicat-o să-și conducă feciorul pe ultimul drum. Își face și ea, rar, semnul crucii, dar cînd să ducă degetele la umăr, și-a simțit pîntecul în cleștele durerii. Durerea e înscrisă și pe fața lui Opanas, care-i în fruntea cortegiului. Undeva, dincolo de gard, Ivanii, Stepanii și Grițkii, „culacii”, ascultă îngrijorați vuietul mulțimii. Și sicriul cu trupul încremenit al tînarului erou trece pe sub crengile încărcate de roade, care se pleacă mîngîind chipul celui căzut. Homa își ridică, înfricoșat, capul. Sub șocul cîntecelor noi, intonate într-un glas de tineri și bătrîni, asasinul o ia, bezmetic, peste cîmpuri. În biserica părăsită, popa îi afurisește pe „anticriști”: „*Bate-i Doamne, pe necredincioși. Bate-i!*”

Dar mulțimea trece, cîntînd, de biserică, și înaintează, irezistibilă, pe drumul ei. Mama lui Vasili se încovoie sub îndoită ei suferință, în timp ce Opanas pășește, neînduplecat, în fruntea procesiunii. Femeia naște în convulsii, Vasili plutește acum printre lanuri de floarea-soarelui și, într-o hătă, o față sfișiată de durere își smulge straiile de pe ea pînă ce rămîne goală, strîngîndu-și sinii în palme, jelindu-și, nebună, suferința trupului prădat de bucuriile, abia descoperite, ale tinereții...

În 1965, la o conferință de presă acordată ziariștilor din New York, Solnțeva avea să fie întrebată de ce sînt cineaștii sovietici atît de pudici, de ce refuză ei armonia trupului gol al femeii. Asistenta de regie a filmului *Pămînt* a izbucnit în ris, amintindu-le interlocutorilor ei: „*Noi am fost cei dintîi care am cîntat corpul femeii goale!*” Dar cită rezistență a întîmpinat această secvență încă înainte de filmare! Toate actrițele cărora le era oferit rolul, îl refuzau. „*Pentru acest rol — spunea Dovjenko — ne-ar trebui o actriță adevărată, care nu la pudoare să se gîndească, ci la suferința Nataliei...*” În cele din urmă, rolul a fost acceptat de Elena Maksimova, care a făcut o îndelungată carieră cinematografică, devenind mai tîrziu artistă emerită.

În grandiosul montaj paralel din *Pămînt*, secvența ei nu constituie, însă, decît unul dintre motivele patetice simfonii compuse de Dovjenko în întunecata-i cabină de montaj. În punctul culminant al acestei părți, ritmul orchestral taie, pur și simplu, respirația: fata se încovoie sub sfichiul dorinței, plîngînd clipele de dragoste ce nu vor mai fi... Homa aleargă pe pămîntul pe care n-o să-l dea nimănui... n-o să-l dea! Popa afurisește... femeia împinge, arcuită, pruncul pe care-l simte venind pe lume, tinerii își cîntă, îndrîjiți, visul... Petro pufăie filosofic din pipă, așezat pe prispă și întrebîndu-se, poate, din nou, unde o fi ajuns Semion... Pînă și caii au pornit-o în galop zănatic peste miriști, un vînt

de nebunie bîntuie peste lume, s-au revărsat pasiuni și dureri de mult ascunse, parcă întreg pămîntul se destramă sub șuvoiul de nezăgăzuit al patimilor omenești.

Procesiunea s-a oprit, și acum un alt tînar, atît de asemănător celui căzut, vorbește cu pasiune despre mărețul viitor, dorit „din toți nervii”, cum spunea Bacovia. Și tînarul își adresează mulțimii chemarea (Dovjenko i-a indicat actorului Pavel Petrik să recite versurile revoluționare care-i plac cel mai mult!), în timp ce, printre cruci, s-a ivit Homa:

— *Golanilor!* — strigă el. *Eu i-am venit de hac lui Vasili al vostru.*

...Dar nimeni nu-l aude. Întreaga mulțime trăiește acum cuvintele celui care evocă existența de erou a tractoristului căzut:

— *Cu tractorul său, a nimicit haturile seculare ale chiaburilor...*

— *În toiul nopții l-am ucis... cînd dormeați cu toții... iar el... trecea pe uliță... dansînd...*

Și acolo, printre cruci, Homa va schița, pentru a treia oară în film, gopakul devenit laitmotiv. Dar cum? Un dans macabru, un dans de fantomă orbită de lumina soarelui...

...Crengile cu meri, holdele, floarea-soarelui, o adiere care înfioară frunzele. Și, iată! Cînd tensiunea dramatică aproape că nu mai poate fi suportată, intervine miracolul: un ropot molcom face să tremure frunzele și ploaia scaldă fructele pîrguite căzute pe sub pomi și harbujii mari și copti. În mormîntarea lui Vasili, nașterea pruncului, anatema preotului, durerea tinerei văduvite de iubire, groaza ucigașului și galopul nebun al cailor — toate aceste teme confluențe, întreg acest tablou al pămîntului sfișiat de chinuri, se revărsă furtunos, într-un unic torent orchestral, într-o grandioasă imagine a istoriei, a timpului, care spală lumea de impuritate, care-i decantează esența, în necurmatul drum spre înainte.

Un măr care umple ecranul și, după el, un cap de fată încremenit în extaz. E logodnica lui Vasili, numai că pe chip nu mai are durerea

de neconsolat, ci voluptatea eternei iubiri. Prin deschizătura bluzei și-a strecurat mina un alt flăcău. Atît de asemănător lui Vasili... și totuși altul...

Așa se încheie odiseea *Pămîntului*, cu o pereche strîns îmbrățișată, gata să-și reverse tinerețea și aleanul în curgerea învolburată a eternității, respirînd greu sub marea suferință a naturii etern zămislitoare.

Acest final „cinic” a provocat nu numai derută, ci, încă pînă în zilele noastre, dispute înverșunate. Filmologul francez Barthélémy Amen-gual presupune, de pildă, că secvența ar fi fost adăugată, ulterior, de către funcționarii studioului: „În unele copii — scrie el — mai pot fi văzute trei-patru planuri în care Vasili și logodnica sa se îmbrățișează din nou. De fapt nu-i Vasili, deși nimic nu ne avertizează. Natalka și-a regăsit fericirea alături de un altul. Acest «și viața continuă» ar fi plat, teribil de prozaic, dacă n-am fi în măsură să ne închipuim cum au decurs lucrurile. Pentru că se temeau de acel foc supraréalist care arde Pămîntul, funcționarii i-au adăugat o ilustrare școlărească a «iubirii oarbe». Un pic surprinși, un pic decepționați, ne imaginăm această îmbrățișare în afara timpului, dincolo de moarte, cum se spune. Capodoperele știu să se apere și singure...”

În ce ne privește, secvența care încununează filmul ni se pare profund dovjenkiană, rimînd perfect cu acel „mi-aș înăbuși hohotul de plîns ca să nu sperii privighetoarea din vișinul înflorit sub care se îmbrățișează îndrăgostiții...” — rostit de cineast la congresul scriitorilor sovietici. Secvența finală a fost, de altfel, o ilustrare elocventă a „biologismului” care i-a fost reproșat lui Dovjenko imediat după premieră. Sensibil, ca mai toți artiștii, cineastul a fost teribil de rănit de foiletonul publicat de prietenul său, poetul Demian Bednîi, în ziarul „Izvestia”, sub titlul „Filosofii”. Bednîi încerca să desființeze, pur și simplu, *Pămînt*, iritat de „filosofismul” și de panteismul care-l caracterizau. „Am fost atît de

surprins de atacul său, atît de umilit public că... am încărunțit peste noapte — nota, ulterior, Dovjenko, nu fără umor amar. A fost, pentru mine, o adevărată traumă emoțională. La început nu doream decît să mor, dar cîteva zile mai tîrziu mi-a fost dat să mă aflu în garda de onoare la catafalcul lui Vladimir Maiakovski. Chiar în fața mea stătea Bednîi. I-am fixat ceafa în timp ce-mi doream pătimăș: «să moară». Dar era imun. Așa încît am părăsit amîndoi crematoriul vii și teferi...” Epilogul acestei experiențe „parapsihologice” este consemnat într-o notă de jurnal din 14 aprilie 1945: „La spitalul din Kremlin l-am întîlnit, îmbătrînit, pe Demian Bednîi. «Nu pot, în ruptul capului, să-mi aduc aminte de ce am atacat, atunci, demult, *Pămînt*. Ce uriașă operă de artă a fost!» Mi-am păstrat calmul...”

Atacul de atunci al lui Bednîi își primise riposta, cu promptitudine, de la un alt poet, de la Mikola Bajan: „Întreg acest film este al vieții — a scris el. Noțiunile și formulele filosofice, «biologicul» umanist, situațiile concrete ale contemporaneității, procesul cotidian al construcției socialiste sînt, toate, atît de strîns legate încît «biologismul» dobîndește un puternic conținut social, iar situațiile cotidiene, o însemnătate sintetică, ponderea unei autentice generalizări filosofice. Iată de ce reproșurile privind «biologismul» Pămîntului îmi par în afara obiectului.”

Pledoaria criticului-poet e perfect argumentată. Natura este, în *Pămînt*, în același timp obiect și subiect, nu numai personaj al dramei, ci drama însăși. Dovjenko nu-și ascundea, de altfel, nici un moment, intențiile. „Filmul meu, de o concepție biologică, panteistă, e plin de optimism...” — scria autorul în preajma premierei. După cum cineastul britanic Ivor Montagu era în drept să replice: „Panteism? Nicidecum. Cult al naturii? Nici atît! O sănătoasă afirmare a dialecticii marxiste: unitatea contrariilor [...] Cheia filmului lui Dovjenko este moartea. Moartea, ca cel mai simplu lucru dintre toate. Moartea, nicio-

dată însă privită ca un sfârșit, ca o definitivă reîntoarcere în țărână. Ci ca un sacrificiu, unul esențial, ca verigă a nesfârșitului proces de resuscitare a vieții... Nu un ciclu zadarnic, ci speranță și siguranță, ca un ritual al progresului. Filmele lui Dovjenko abundă — e adevărat! — în morți. Nici un artist, în nici o altă artă, n-a sfișiat mai crud fibrele inimii. Dar nici o moarte n-a fost, la Dovjenko, vreodată, inutilă. Nici o operă n-a fost mai îndepărtată decât a lui de duhoarea osuarelor. Filmele-i sînt frumusețe și lumină. El spune văduvei: « Glorie copilului tău! », și văduvei lipsite de prunc îi spune: « Glorie copiilor omului! »...

Istoricii remarcă un amănunt semnificativ: în timp ce așa-numitele excese din *Pămînt* au stîrnit oarecare rezistență în cercurile artistice și literare, filmul a fost întîmpinat cu receptivitate tocmai acolo unde nu se aștepta nimeni, la țară! Fenomenul devine firesc dacă-l raportăm la izvorul declarat de inspirație al peliculei: folclorul. Particularitatea limbajului metaforic dovjenkian, originalitatea construcției epice își au sorgintea în „dume“, acele cîntece populare ucrainene, epice și lirice totodată. La origine, lamento-uri în ceremoniile funerare, dumele au ajuns să evoce, mai tîrziu, fie episoade eroice ale războaielor cu turcii și tătarii, fie chiar luptele hatmanului Hmelnițki împotriva invadatorilor polonezi. Aceste recitative, acompaniate la bandură și întrerupte, mereu, de digresiuni și meditații lirice, chiar și de piruete comice, au influențat puternic proza lui Gogol, de care Dovjenko este, mereu, atît de aproape.

În folclorul ucrainean, chipul eroului, lumea sa lăuntrică sînt permanent raportate la elementele „biologizante“ ale naturii, prin intermediul unui larg diapazon de metafore, epitete și comparații. Acesta este, evident, și modelul estetic al *Pămîntului*, cu deosebirea că eroul dovjenkian nu numai că trăiește în sînul naturii, ci și acționează asupra-i.

Se poate spune că, în *Pămînt*, Dovjenko izbuteste să integreze permanența folclorului, actualității sociale imediate, să contemporaneizeze „dumele“, așa cum făcuseră, la timpurile, și rapsozii lui Bogdan Hmelnițki. Fără a vulgariza limbajul acestora, cineastul ucrainean subordona balada, sarcinilor politice la zi. Și dacă *Pămînt* figurează în istoria cinematografiei sovietice ca „primul film artistic despre colectivizarea agriculturii“, dacă el e evocat ca înfățișînd „lupta înverșunată împotriva chiaburimii“ etc., etc., toate aceste sarcini conjuncturale pe care noi — după ce aversele anilor au spălat trecutul de patimi — le privim cu distanțare, întreg acest tribut plătit momentului nu știrbește cu nimic impresia de capodoperă pe care filmul o lasă, astăzi ca și ieri, pretutindeni în lume...

De ce? Prin ce miracol acest „material tipic redus la metode sintetice“ (...) „folosind categorii de clasă, nu indivizi“ (...) asemenea „înturchipări ale ideologiei“ nu generează uscăciune, nu eșuează în dogmatism, ci rămîn, peste decenii, operă artistică de referință, pe care un istoric de la antipozi, americanul Lewis Jacobs, o poate elogia astfel: „Laconic în stil, admirabil imaginativ, imposibil de descris [...] atît de personal încît atinge intensitatea marilor poeme lirice; atît de concentrat, de bogat, de surprinzător încît Dovjenko poate fi denumit, mai mult decît oricare altul, cel dintîi poet al ecranului“?

Poate că explicația o vom afla în propria mărturie a cineastului: „Nu rămîn niciodată indiferent în fața materialului. E necesar să iubești și să urăști în același timp, adînc și amplu, dacă vrei ca arta să nu-ți fie dogmatică și uscată...“ Și în altă parte: „În ce privește forma, m-am comportat ca un războinic în bătălie și nu m-a preocupat faptul dacă loveam sau nu în dușman după obișnuitele reguli. Dacă m-ar fi întrebat cineva « Cum lucrați și ce gîndiți? », i-aș fi răspuns ca și Courbet care, interogat de o admi-

ratoare la ce gîndește cînd pictează, i-a răspuns :
« Stimată doamnă, nu gîndesc, ci simt ».

În acest mindru „nu gîndesc, ci simt” ghicesc însuși mecanismul inovației sale, explicația ine-puizabilei bogății de modalități artistice care-i însuflețește filmul. *Pămînt* este victoria deplină a talentului, a geniului poetic și a voinței nestrămutate a unui artist de a-și rămîne credincios, slujindu-și contemporanii, dar țintind, în același timp, temerar, posteritatea...

X

INGERUL ALBASTRU

(*Der blaue Engel*)

de JOSEF VON STERNBERG

(1894—1969)

Germania, 1930. *Scenariul*: Carl Zuckmayer, Karl Volmüller și Robert Liebmann, după un roman de Heinrich Mann. *Imaginea*: Günther Rittau și Hans Schneeberger. *Decorurile*: Otto Hunte și Emil Hasler. *Muzica*: Friedrich Holländer, pe texte de Robert Liebmann. *Distribuția*: Emil Jannings (Rath), Marlene Dietrich (Lola), Kurt Gerron (Kiepert), Rosa Valetti (Guste), Hans Albers (Mazeppa), Rolf Müller (Angst), Roland Vernø (Lohmann).

Un vechi burg german, coborît, parcă, dintr-o miniatură de manuscris medieval... Orașul este însă viu, își unduiește fumul hornurilor în bătaia vîntului. Iar strada îngustă nu aparține cavalierilor și calfelor, ci oamenilor secolului nostru. E dis-de-dimineată. O femeie ridică oblonul de fier al unei vitrine și, înarmată cu o cîrpă umedă, începe s-o curețe, dezvăluind — prin geam — un poster de varieteu. În centrul lui, silueta unei cîntărețe cu alură provocatoare: Lola-Lola, cum o recomandă afișul. Cu un gest violent, femeia aruncă asupra imaginii conținutul găleții. Apa se răspindește, însă, pe sticla vitrinei, afișul fiind lipit de cealaltă parte a geamului. După ce l-a frecat cu cîrpa, femeia s-a oprit, contemplîndu-l: schițează un pas înapoi și, fără a pierde afișul din ochi, încearcă să reproducă ținuta cîntăreței... Rezultatul, trivial, ne introduce lapidar în trama filmului: animația pe care o stîrnește, în tîrgul liniștit, trecerea unei cîntărețe de varieteu.

Profesor dr. Rath este, încă, în afara acestei tulburări. El își face veacul în apartamentul său ticsit de cărți, avînd ca unic colocatar un canar. În timp ce se împiedică de terfeloge,

așezînd micul-dejun pe biroul profesorului, menajera bombăne a lehamite. Iar profesorul își inspectează, mulțumit, odaia, în timp ce își încheie ultimii nasturi ai redingotei. După ce și-a consultat, pedant, ceasul de buzunar, se îndreaptă spre biroul său, lansînd, cu un zîmbet complice, un șuierat. În timp ce își toarnă cafeaua, repetă semnalul, așteptînd un răspuns care întîrzie. Neliniștit, se îndreaptă spre fereastră, unde, sub razele puternice ale soarelui, atîrnă o colivie din care, cu tristă surprindere, extrage bulgărele de pene al unui canar fără viață. Mai pragmatică, fără sentimentalisme deplasate, menajera îl consolează în felul ei: „*Tot nu-și mai dădea osteneala, în ultima vreme, să mai cînte!*”

„TO BE
OR NOT TO BE...”

În clasa care-și așteaptă profesorul de engleză, un grup de tineri discută animat. Lohmann, cel mai „bărbat” dintre ei, probabil repetentul clasei, agită două ilustrate. Cînd suflă peste una dintre ele, cei strînși în jur rid ațîțați. Din grup de desprinde Goldstaub, un tînăr scund, care, furișîndu-se în patru labe spre catedră, întinde brațul spre catalogul clasei. Pe eticheta acestuia stă scris: Profesor Rath. Cu un simplu prefix, schițat în grabă, dar cu mînă sigură de caligraf, dă cuvîntului o nouă semnificație: Unrath (murdărie), pe urmă adaugă și o incisivă caricatură.

Conduc de menajera sa, care-i supune ținuta unui ultim și riguros examen, profesorul își pune pelerina și coboară, grav, scara. Un dangăt de clopot pune în mișcare gigantul alai de figurine al orologiului orașului. În acordurile unui vechi refren — „*Üb immer Treu und Redlichkeit*” —, suita celor doisprezece apostoli defilează în lumea ei de marionete... „*Fii întotdeauna credincios și cinstit!*”

— *Șase! Vine bătrînul* — se precipită Goldstaub, în vreme ce grupurile se desfac și elevii se răspîndesc la locurile lor. Rath răspunde solemn salutului discipolilor săi și se așază la catedra

pe care aranjează minuțios un vraf de cărți. Continuînd să-și fixeze ucenicii cu privirea, își extrage din buzunarul de la spate o batistă pe care o desface, concentrat, suflîndu-și nasul cu zgomot de trompetă. Timp în care continuă să-și supravegheze cu coada ochiului clasa, doar-doar va surprinde un zîmbet. Cu o elegantă rotire a mîinii, își strînge batista și, odată ceremonia încheiată, își îndreaptă privirea spre catalog, fixînd, cu stupoare, eticheta. Apoi își întoarce privirea întrebătoare spre Angst, șeful clasei, elegant ca scos din cutie, cu o expresie în care ipocrizia se îmbină cu un vădit complex de inferioritate. Angst nu știe nimic, Goldstaub afectează un aer inocent, iar alături Lohmann contemplă, distrat, plafonul.

— *Angst, la catedră!* — ordonă, cu o liniște rău-prevestitoare, dascălul. *Șterge porcăria asta de pe catalog.*

Și, apoi, ridicîndu-se amenințător:

— *Ei bine, domnilor, ia să vedem ce-ați mai învățat. Rămăsesem, ieri, la Hamlet, actul trei, scena întîi. Ertzum, ce poți să ne spui?*

Cel strigat, cufundat în lectura unei cărțuții dosite în pupitru, caută cu privirea ajutorul colegilor. Dar ajutorul vine, neașteptat, chiar de la catedră:

— *To be...* — *hai, că merită să-ți amintești — to be or... or not...*

Cu accentul său german, Ertzum îngînă replica-etalon a scepticismului shakespeareian. „*That is the...*” Dascălul amenință însă, iritat, cu creionul: „*Încă n-ai învățat să pronunți corect articolul. Repetă cu mine: The...*” Ertzum își șterge, discret, saliva cu care profesorul i-a împroșcat obraji, dar nu e capabil de nimic mai mult. Tot agitînd creionul, profesorul îl introduce între dinți: „*Hai, încearcă: The...*” Dascălul își recuperează creionul smulgîndu-l, sadic, cu atîta impulsivitate, că dantura elevului pare supusă celei mai dificile probe de rezistență.

— *Ia scoateți caietele de lucrări* — anunță, scîrbit, Rath. *Să vedem ce știți despre Iuliu Cezar.*

De la altitudinea catedrei, cu capul sprijinit în palme, supraveghează, acum, pregătirea pentru extemporal. Apoi, dominîndu-și triumfător și malițios elevii, se plimbă printre ei cu mîinile la spate, se îndreaptă către fereastră și o deschide larg. Prin ea pătrunde zvonul unui cor de fete. Mai vigilent ca oricînd, și-a reluat preumblarea printre pupitre. S-a oprit, o clipă, în fundul clasei, să-și șteargă lentilele umede ale ochelarilor, fără să-și slăbească, totuși, victimele din priviri. Surprinzîndu-l pe Goldstaub cum se întinde peste umerii lui Lohmann, smulge din mîna elevului, în loc de fițuică, cele două ilustrate. Apoi privește perplex portretele Lolei-Lola, sumar îmbrăcată. „*O să mai stăm de vorbă...*” — aruncă el, amenințător, de la înălțimea catedrei. Lohmann primește amenințarea cu un aer de insolentă menit să-i disimuleze teama. Cît despre Rath, el își face toaleta nasului, cu sunet, combativ, de trombon.

Abia în cancelarie va examina, pe gînduri, corpul delict. Și, ciudat, va avea aceeași reacție ca și elevii săi: se va apuca să sufle peste una dintre fotografii. Aceasta are o particularitate: fusta dansatoarei e înlocuită cu un șir de fire de lînă. Sub suflul de aer, ele se ridică, dezvelind coapsele rotunde ale femeii.

— ...*Cut!* — a comandat, în englezește, regizorul, deși scena era filmată pe platourile studioului german UFA. *Cut!* — a comandat el, tocmai cînd suflul lui Rath dezvăluise farmecele Lolei-Lola...

UN DINEU ÎN — *Așadar, ce doreați*
TÊTÊ-À-TÊTÊ *să-mi spuneți, domnișoa-*
ră?...

Von Sternberg, faimosul regizor american, austriac de origine, continua s-o fixeze, întrebător, pe vedeta feminină a filmului său. Se aflau, împreună, în unul dintre saloanele somp-

tuosului restaurant „Ritz”, unde, imprevizibil, o invitase atunci cînd ea îndrăznise să-i ceară o explicație.

— *În definitiv, ce așteptați de la mine?* — o provoacă „boss-ul”, în timp ce lasă jos, alene, lista de bucate.

Și frumoasa femeie izbucnește:

— *Vreau să lucrez... să învăț... să ajung...**

Și, după această „uvertură” mai mult decît lapidară, izbucnește într-o interminabilă spovedanie, un adevărat torent de mărturisiri:

Va împlini, curînd, 30 de ani. A început studiind cu Max Reinhardt. E adevărat, nu poate susține că a fost eleva favorită a maestrului, dar — oricum! — are școala lui. A fost, un timp, măritată cu un asistent de regie de la UFA, un anume Sielber. A apărut, deja, în zece filme, în unele a deținut rolul principal. Dar n-au fost decît fleacuri, cel mult succese comerciale, nu performanțele de stimă la care rîvnea: un rol adevărat, într-un film adevărat, condus de un regizor adevărat.

La un moment dat, era aproape să-și atingă visul: Georg Wilhelm Pabst a solicitat-o să dea o probă pentru Lulu, la *Cutia Pandorei* după Wedekind. Toată lumea o și vedea angajată, dar a avut ghinionul ca Pabst să urmărească filmul *O fată în fiecare port*, descoperind o actriță care l-a fermecat. Au urmat săptămîni de indecizie, de așteptare tensionată: vedeta americană era încurcată cu un contract la Paramount. Cum filmarea trebuia, totuși, să înceapă, Pabst a convocat-o pe Marlene la Babelsberg, pentru semnarea contractului. Ca un trăsnet a căzut, însă, o telegramă: Louise Brooks traversa Oceanul!

De la colegii ei Rosa Valetti și Hans Albers, alături de care juca în opereta *Două cravate*, a aflat că, la UFA, von Sternberg ar pregăti

* Textul care urmează este o parafrază după relatări, confruntate, ale lui Josef von Sternberg (vezi bibliografia) și interviul acordat de Marlene Dietrich lui Maximilian Schell pentru filmul său de montaj *Marlene*.

un film. Pe platourile care-i erau atât de familiare avea să turneze deci autorul *Docurilor din New York*, pe care-l admira atât. Mai mult chiar, cei doi colegi fuseseră selecționați în distribuția viitorului film. Cîteva zile mai tîrziu, cineva i l-a și arătat, într-un bar. A făcut totul ca să-i atragă atenția. Prea obișnuit cu ocheadele femeilor frumoase și cu gîndul în cu totul altă parte, von Sternberg părea că n-o observase. Într-o seară, pe cînd își cînta, în scenă, aria, în brațele lui Albers, acesta a simțit-o, brusc, tremurînd. În rîndul întîi îl recunoscuse pe regizor. Pe chipul lui stăruia același aer absent. Iar Marlene a jucat mai prost ca oricînd, pentru că dorea cu orice preț să strălucească.

A doua zi, însă, a fost invitată la UFA. Erau de față Erich Pommer, producătorul, pe care-l cunoștea foarte bine, Jannings, pe care nu-l putea suferi, și von Sternberg, care o intimidă. I-au spus să urce pe pian și să cînte ceva. S-a cocoțat stîngaci și fără grație, fiindcă rochia strîmtă nici nu-i permitea să-și desfășoare armele cochetăriei, și a așteptat să i se spună ce să cînte. „N-ai pregătit nimic?” — a întrebat-o, surprins, regizorul. „Nu!” — i-a răspuns sfidător, căci avea certitudinea că nu va trece proba. „Știi «Cine va plînge dacă ne vom despărți»?” Șlagărul berlinez era pe buzele tuturor, dar titlul său, în conjunctura dată, suna ca un avertisment. A fredonat indiferentă și detașată ceea ce i se ceruse. Era sigură că nu va fi aleasa și a tresărit, surprinsă, cînd l-a auzit pe Sternberg comandînd: Motor! Apoi a supus-o unui alt examen umilitor. Ea, cu zece titluri în filmografia proprie, a trebuit să se plimbe prin cameră prin fața celor trei bărbați pe care-i simțea urmărind-o, distanți și fără urmă de simpatie, ca pe cea mai anodină figurantă. Cînd în cele din urmă, von Sternberg a anunțat-o că îi propune rolul dansatoarei Lola din noul său film, *Profesorul Unrat*, nu i-a venit să-și creadă urechilor.

— *Asta nu e principalul rol feminin?* — a întrebat, uimită.

Von Sternberg a aprobat generos și ea a ripostat mărturisindu-i că niciodată nu fusese mulțumită de ceea ce făcuse pînă atunci în cinematograf, că nimeni n-o fotografiase avantajos și că nici un critic n-o lăudase. De altfel, a continuat ea, ofensiv, remarcase că și în filmele lui von Sternberg, în timp ce întreg efortul de îndrumare se consuma asupra interpreților, regizorul nu părea să se ostenească pentru creațiile actrițelor. În cele din urmă ajunse să pună, nici mai mult nici mai puțin, decît condiții: va accepta rolul numai dacă regizorul va catadicsi să vadă ultimele ei filme. Adevăratul ei test să fie această vizionare.

Trebuie spus că von Sternberg a dat dovadă de multă, multă răbdare, a văzut și filmele, după care i-a spus:

— *Nu-s rele și, în filmul meu, dumneata nici n-ai să ai un partener oarecare, de calibrul lui Harry Liedtke. Vei juca alături de Jannings! Cît despre performanța dumitale, să nu-ți faci griji. Ești tocmai tipul de femeie care ne trebuie. O să te descurci!*

Dar Marlene Dietrich numai „să se descurce” nu dorea; își revendica momentul afirmării definitive și internaționale. O clipă s-a gîndit să renunțe, apoi și-a spus: „O să vedem noi care pe care!” Totuși, cu cît trec lungile zile de filmare, cu atât regretă mai mult că a acceptat. Sternberg n-are ochi și timp decît pentru Jannings și personajul lui.

— *Iar cînd filmați cîte un cadru și cu mine, o faceți cu o indiferență care mă descurajează. Aștept de dimineată pînă seara cuminte, în vreun colț ascuns al platoului. Nu fac decît să vă urmăresc. Cînd mă surprindeți, simt cît vă agasează privirile mele. Nici nu pot urma indicația pe care mi-o dați mereu: „Nu încerca să joci. Execută, doar, ce spun.” Dumneavoastră, domnule von Sternberg, sînteți celebru. Sătulul nu crede flă-*

mîndului. Ați uitat de mult cum e cînd sperî, și arzi, și visezi să izbutești...

Von Sternberg, temutul despot, o privește, o vreme, tăcut. Apoi expresia înghețată îi e umanizată de umbra unui zîmbet:

— Poate vrei să știi cum arată, cît este de solidă celebritatea mea?

Și e rîndul lui să povestească...

SPOVEDANIA UNUI OM CELEBRU ...

A intrat în cinematograf cu 17 ani în urmă, cărînd cutii de filme la Hollywood. A fost apoi „avansat“, dîndu-i-se să cîrpească pelicule deteriorate. Pe baza acestei „experiențe“, l-au promovat șef într-un laborator de peliculă: sarcina sa era ca sălile de cinematograf să-și primească la timp filmele. A făcut-o și pe asta! Un boss l-a măsurat cu luare-aminte și i-a cerut să asigure redactarea titlurilor. A corespuns. Zece ani a irosit, din treaptă în treaptă, pînă să i se ivească ocazia. Dar a avut răbdare.

Tocmai datorită acestei calități i s-a propus, în 1924, să ia locul unui realizator care nu mai avusese răbdare și își trîntise demisia pe biroul patronului, lăsînd filmul la jumătate. Dacă a ezitat un moment, n-a făcut-o din loialitate față de imprudentul regizor, ci fiindcă n-avea certitudinea că scenariul merită să fie realizat. De fapt, filmului abandonat îi mai lipseau numai două scene principale: una, de amor, între doi adolescenți; în cealaltă era vorba de o operație cosmetică, temă la modă în acele zile.

— *Scena de amor nu mi-a luat mult timp. N-aveam decît să-i pun pe tineri să se privească ochi în ochi, în ambianța unui parc înflorit. M-am concentrat, în schimb, asupra secvenței chirurgicale. Am cerut construirea unui amfiteatru pe care l-am populat cu medici niști care nu-l slăbeau din ochi pe chirurg.*

Cele două scene stîrniră, spre surpriza tuturor, o impresie mai adîncă decît întreg filmul, și producătorul i-a propus imediat un nou contract pe post de regizor. A fost, însă, refuzat. Tînărului

i se urcase la cap, nu-l mai satisfăcea scenariul oferit. Dorea să fie independent în opțiune și descoperise chiar un finanțator. Era de fapt un actoraș, un anume George K. Arthur, poreclit Kipps, care folosea, pentru a se lansa ca producător, o metodă unică în istoria cinematografiei: își procurase un carnet de cecuri fără acoperire, pe care înscrisesse, la inspirație, suma de șase mii dolari. Suma era oricum ridicolă pentru un deviz cinematografic, n-ajungea nici pentru o secvență, dar „producătorul“ promitea să se descurce. Înainte de toate, descoperise un interpret care nu pretindea onorarii: Kipps însuși. Regizorul era și el gratuit. Mai erau necesare, în afară de restul distribuției, „numai“... aparate, lumini, electricieni, peliculă și operator! Ce să mai vorbim de platou...

Au remarcat, totuși, în port, o dragă enormă care scormonea fundul unui canal. Fotogenic subiect! Proprietarul s-a arătat dispus să le acorde permisiunea de a filma pe vas două-trei săptămîni. Pornind de la monstruoasa mașinărie, von Sternberg a început lucrul la scenariu. În două săptămîni textul era gata, iar echipa — recrutată pe baza unor vagi promisiuni. Ca parteneră, Kipps își adjudecase o cunoștință vagă, o obscură figurantă, Georgia Hale, care n-avea alte pretenții decît un rol principal. De altfel, descurcările producător se apucase să împartă tuturor participări la ipoteticele profituri ale filmului, procurînd astfel, din te miri ce, o mie de dolari. Primii 40 au fost investiți în presa de specialitate, pentru anunțuri publicitare cu privire la producția în pregătire. Iar în acest timp, realizatorul își vedea de preocupările sale artistice:

— *Concepușem un poem vizual. În locul banalelor lumini, de care nici nu prea dispuneam, umbra; în locul măștilor, siluete sobre însuflețite de ritm și un unic star care avea să apară ca figurant în una sau două scene. Adevărata noastră vedetă trebuia să fie impunătoarea dragă...*

Dar condițiile muncii erau din cale afară de dificile. Transportarea echipamentului în port se

facea manual, starul pretindea pentru figurație o sută de dolari plătiți anticipat, iar cu pelicula stăteau prost, trebuiau să meargă la sigur, n-aveau cum trage duble. Actorul celebru fu înlocuit cu... umbra regizorului, lipsurile materiale fură înfrînte cu stoicism și cu o serioasă investiție de inteligență. Montat într-un ritm vertiginos, filmul *Echipa de salvare* gravita în jurul unei povești de amor consumată în insolitul decor al vasului. Kipps s-a descurcat ca actor la fel de bine cum o făcuse și ca producător, iar Georgia Hale...

— *Nu era actriță, nici nu pretindea că ar fi. Nu era nici eficace, nici frumoasă, dar avea un farmec trist și era receptivă. La sfîrșitul premiei, însă, trecu pe lângă mine aruncîndu-mi o privire de dispreț mai expresivă decît tot ceea ce făcuse în film...*

După eșec, căci cum altfel ar fi putut fi definită acea vizionare în fața unei săli pe trei sferturi goale și reci, von Sternberg își socotea cariera de regizor încheiată. A doua zi dimineată, își lua micul dejun într-un local de pe Hollywood Boulevard. Abia începuse să-și soarbă paharul cu juice, cînd un bărbat zvelt și surizător, cu tîmple încărunțite și o față foarte tînără i se adresă volubil:

— *Ești chiar von Sternberg? Tocmai am văzut filmul duminică. Foarte bun film! Aș vrea să-ți cunosc actrița. Cred că i-aș putea oferi ceva...*

Fîstîcit, nu reușea să formuleze un răspuns, fiindcă îl recunoscuse, în cel ce i se adresase, pe Charlie Chaplin. Îl scoase din încurcătură un chelner care îl invita urgent la telefon. La celălalt capăt al firului, o voce, care declara a aparține, nici mai mult nici mai puțin, decît lui Douglas Fairbanks, îl informa că noaptea trecută vizionase, împreună cu Mary Pickford și omul său de afaceri, Joe Schenk, filmul *Echipa de salvare* pe care ar fi dorit să-l distribuie în exclusivitate prin rețeaua lui „United Artists“. Întîi s-a crezut victima unei sinistre farse, pînă

ce a apărut, ca din pămînt, Kipps, care i-a destăinuit secretul. După mîhrita premieră, în loc să plece cu copia în depozit, l-a căutat pe valetul japonez al lui Chaplin. Pe lângă numeroase alte atribuții — de șofer, secretar, confident, bucătar —, acesta avea și îndatorirea de a-i proiecta, în fiecare seară, stăpînului său cîte un film. Strecurîndu-i un bacșiș gras — ultimul efort financiar de care „producătorul“ mai era capabil — i-a cerut să-i proiecteze prima bobină din filmul lor. Dacă Chaplin ar fi întrerupt proiecția, s-ar fi putut scuza că a încurcat filmul. Dar, în loc să oprească vizionarea, la capătul ei Chaplin le-a telefonat prietenilor și asociaților săi, soții Fairbanks, propunîndu-le să le arate o nouă producție cinematografică independentă.

Și iată cum s-a trezit von Sternberg celebru peste noapte, în cel mai propriu sens al cuvîntului. Societatea M.G.M. l-a angajat imediat ca regizor, dar următorul său film, *Păcătosul desăvîrșit*, a fost considerat execrabil. Și, deși scenariul și distribuția îi fuseseră impuse de studio, a fost făcut responsabil pentru eșec și dat pe ușă afară. Alte cîteva rateuri, — între care filmul comandat de Chaplin pentru Edna Purviance și pe care apoi finanțatorul a renunțat, totuși, să-l mai distribuie — îl readuseseră la punctul inițial: redevenise un umil asistent de regie.

Trebuia să pîndească, răbdător, o nouă șansă. Din fericire, ea n-a întîrziat să apară. Frank Lloyd realizase filmul *Copiii divorțului* cu Gary Cooper și Clara Bow. Dar, după ce au investit în el un milion de dolari, patronii și-au dat seama că filmul e din cale-afară de prost. Consultat, Sternberg a răspuns că ar putea salva filmul dacă i s-ar îngădui să refilmeze cam jumătate din material. Asta însemna, după Schulberg, boss-ul de la Paramount, cel puțin cinci săptămîni de ocupare a unui platou. „Nu cinci săptămîni! Doar trei zile...“ — ripostă, inspirat, Sternberg. Schulberg căzu pe gînduri: trei zile contra unei pierderi de un milion, era o ofertă! Dar de unde platou, cînd toate erau ocupate? De unde deco-

ruri? „Vom ridica un cort în loc de platou — l-a liniștit Sternberg — și decorurile le vom recupera din magazie“. Schulberg acceptă, învins. Îi acorda, „generos“, două zile de pregătire și trei pentru filmări.

A reușit și în această cursă contra timpului, readucând filmul pe linia de plutire și relansându-și cariera. Conducerea studiourilor îi incredințată atunci textul unui necunoscut, reporter specializat în cronica judiciară, un anume Ben Hecht. Filmul avea o distribuție mediocră, cu excepția lui George Bancroft și a lui Evelyn Brent, soția unuia dintre șefii studioului, iar acțiunea era centrată pe escapadele unui gangster. După ce l-a văzut, Ben Hecht a declarat, decepționat, că refuză să i se treacă numele pe generic. Șeful serviciului de vânzări al studioului a apreciat și el noua producție ca nevandabilă și a fost de părere să fie casată. Tot nu costase mai nimic! Dar, cum în toamna anului 1927 era penurie de filme, a fost prezentat la New York sub titlul *Nopti din Chicago*. Nu s-au mai investit sume în publicitate, și prima proiecție fusese programată, din prudență, la 10 dimineața, tocmai fiindcă la ore atât de matinale nu se aventura nici un critic prin sălile de cinematograf. Trei ore mai târziu strada era ticsită de mulțimea care se înghesuia să vadă filmul. Proiecțiile se succedau ziua și noaptea, iar serviciul de vânzări nu mai prididea cu livrarea copiilor. Când Ben Hecht a luat primul său Oscar, a uitat să mai declare presei că și exprimase dorința să nu mai figureze pe genericul filmului laureat...

Evident că imediat i se propune un nou scenariu, de astă dată sugerat de o foarte bună idee a lui Lubitsch: era vorba despre un ofițer, emigrant rus, devenit figurant la Hollywood și victimă a tiraniei unui realizator. În filmul său, *Ultima echipă*, acesta îi incredințează rolul unui general „alb“ în luptă cu trupele revoluționare, îl tăvălește prin tot felul de filmări absurde; în cele din urmă, tîrit de sentimentul datoriei, „generalul“ moare pe platou, cu iluzia că a înfrînt

mersul istoriei. Regizorul era William Powell, iar figurantul, Emil Jannings, pe care von Sternberg îl văzuse în tot felul de roluri de califi, faraoni și regi, de portari de hotel și acrobați, sau chiar în *Tartuffe*, *Danton* și *Mefisto*.

— ...Nu-mi trecea însă prin minte că toate aceste valențe puteau fi reunite în existența sa cotidiană. La prima vedere, părea fermecător. L-am vizitat într-un soi de tabernacol colonial plasat în plin Hollywood Boulevard. Toate încăperile erau pline de ciini zgomotoși și papagali palavragii. Tocmai terminase primul său film american, care avusese un succes monstru. Ca toți actorii, era foarte timid, numai că pe Jannings timiditatea îl paraliza cu totul cînd se afla în fața camerei de filmat. Acest defect îl ajutase în oarecare măsură. Preferînd să-și ascundă fața, el învățase să se exprime prin ținuta corpului, a spatelui, infinit mai expresivă decît mimica altora. Din nefericire, trucul nu coincidea cu concepția mea despre rolul său și, cînd îl rugam să-și arate aparatului și chipul, era inundat de sudori reci.

Timiditatea îi era însoțită de o gelozie pe măsură. Cea mai ușoară atenție acordată unui partener era interpretată ca o infidelitate care-l făcea profund nefericit. Și, în această stare, se răzbuna contestînd zgomotos indicațiile lui von Sternberg.

— În fiecare dimineață, fără să-și amintească nimic din cele petrecute în ajun, apărea gata de ostilități, începînd prin a mă boteza *Julius*, numai ca să mă întărească. După ce asculta expunerea planului meu de filmare, traversa platoul cu pas de cocoș [...] inspectînd decorul și strîngînd mîinile tuturor persoanelor de față. Apoi îl convoca pe pictorul de serviciu să mai adauge o trăsătură de penel într-un loc pe care-l indica arătătorul său.

După ce întorcea pe dos platoul, își începea acțiunea de destabilizare a echipei de interpreți:

— Îmi întărisem reprezentarea asupra *Revoluției ruse* cu un frumos asortiment de generali și amirali autentici ai fostului regim, cu doi foști

deputați ai Dumei, cu vreo duzină de cazaci și chiar cu... un expert în borș! Acești oameni considerau cu un asemenea dispreț eforturile lui Jannings de a părea rus, că a trebuit să-i rog să n-o arate pe față, în vreme ce vedeta noastră nu pierdea nici o ocazie să le sublinieze insatisfacția sa atunci când trebuiau să pară ei ruși, ceea ce și erau de fapt. Cîteodată, în plin lucru, se planta în fața mea ca o vită rănită, aruncându-mi privirea îndurerată care-l făcuse celebru. Într-o asemenea zi, când încercase să-mi trezească mila declarându-mi că se simte atât de slab că nu mai poate juca o singură scenă în picioare, i-am chemat imediat dublura, pregătită la machiaj ca un nou Jannings. A alungat-o cu lovituri de picior...

Cînd filmul a fost terminat, regizorul i-a mărturisit vedetei că era o cruce prea grea de purtat, chiar și pentru cel mai răbdător realizator, și că putea pune în primejdie orice operă artistică demnă de acest nume.

— Chiar dacă ai fi ultimul actor disponibil pe Pămînt, nu ți-aș mai solicita colaborarea — i-a spus, „înduioșat“, la despărțire.

— Și totuși — îi întrerupe Marlene istorisirea — iată-vă dirijîndu-l, din nou, la Berlin.

Von Sternberg confirmă, înclinînd, trist, capul:

— Am fost impresionat de solicitarea acestui actor orgolios...

...Poate și măguit de faptul că Jannings își recunoscuse înfrîngerea. Căci vedeta părea a fi înțeles că, pentru a înscrie încă o performanță în palmaresul ei, avea nevoie vitală de regizor. E drept că von Sternberg sosea la Berlin fără cea mai mică idee despre filmul pe care-l avea de făcut. Dar Erich Pommer, faimosul producător german care aranjase totul, știa oare mai mult? Jannings ar fi vrut să facă un diabolic Rasputin. Von Sternberg l-a refuzat net. După vreo săptămînă, actorul a revenit cu altă propunere: romanul lui Heinrich Mann, *Profesorul Unrat*. Apărut în 1905, romanul avea o intrigă relativ simplă, dar ostentativ demistificatoare: un respectabil profesor de colegiu provincial de-

vine amantul Rōsei Froelich, cîntăreață de cabaret, cu care se și căsătorește, renunțînd la catedră. Nu însă și la poziția socială! Însetat să-și ia revanșa asupra societății care-l refuză, se lansează în politică, servindu-se, ca de o armă redutabilă, de farmecele soției sale. În cele din urmă, cuplul sfîrșește în pușcărie.

Cartea îi pare lui von Sternberg debilă în raport cu scandalul pe care-l alimentase mai bine de două decenii. Scriitorul i-a acordat, generos, autorizația să facă toate intervențiile pe care le socotește necesare. Regizorul e absorbit și de problemele specifice pe care le ridică realizarea unui film sonor în studiouri fără echipament specializat și fără tehnicieni. Trebuie ca, din mers, să improvizeze totul. În timp ce supervizează lucrul la scenariu, primește în biroul său sute de candidate la principalul rol feminin. O fată avea ochii care-i trebuiau, alta, atitudinea provocatoare a personajului, o a treia, vocea care promitea voluptăți demonice. Nu găsisese, însă, femeia care să întrunească toate datele definitorii ale personajului. Așa că, deși distribuția era decisă în întregime, Lola încă mai lipsea. În sînul echipei exasperate lua proporții impresia că actrița căutată încă nu apăruse pe lume.

Atunci o întîlni pe Maria-Magdalena von Losch, alias Marlene Dietrich. A urmărit-o cum, cu capul lăsat pe umărul lui Hans Albers, contempla, apatică, antrenul distonant al colegilor ei care, știind că Sternberg e în sală, jucau anume pentru el. Și totuși, a simțit ceva în ea care l-a incitat. I-a întrebat pe asistenți de ce nu i-au propus-o. „Dar doamna Dietrich nici nu e actriță! — l-au incredințat ei. Este tipul debutantei eterne, care și-a început cariera, pînă acum, de vreo zece ori...“ A doua zi, „debutanta“ se afla în biroul lui. Îl privea inertă, mîinile înmănușate și le ascunsese la spate, ca o școlăriță surprinsă de dirigintă pe bulevard, fără un gest capabil să suscite interesul. Cum să faci din acest monument de indolență tigroaica denumită Lola-Lola?

Ca și cum numai asta mai lipsea, în birou năvăliră Jannings și Pommer. Cu o superbă atitudine de patron, starul îi comandă actriței să-și scoată pălăria și să schițeze cîtiva pași prin cameră...

— ...*N-ar fi trebuit să te simți jignită. Era ceremonialul obișnuit care permitea, dacă nu să judeci calitățile unei candidate, măcar să te convingi că nu-i nici șchioapă, nici cheală... Te revăd pășind, halucinantă, dînd impresia că, dintr-o clipă într-alta, te vei ciocni de o mobilă. Apoi, mi-ai cerut să-ți văd filmele. O lipsă de tact care, cu un altul, ți-ar fi putut fi fatală. Dacă eu însumi le-aș fi văzut, înainte de a te fi privit pe scenă, reacția ar fi fost hotărît negativă. Apariția dumitale pe ecran este decepționantă...*

Și Marlene îl întrerupe cu însuflețire:

— *Tocmai asta nu vreau să se mai repete. Accept să debutez a unsprezecea oară, dacă rolul ce mi se oferă acum ori va fi începutul unei adevărate cariere cinematografice, ori nu va mai fi deloc...*

Și, profitînd de momentul în care regizorul a devenit vulnerabil, Marlene fandează impetuos, vorbindu-i despre concepția ei asupra rolului, îi mimează scene posibile, inexistente, încă, în scenariu, și, uimită ea însăși, își dă seama că marchează puncte. Treptat, Joseph von Sternberg e cîștigat de însuflețirea ei, înțelege, dovadă că aduce obiecții, ea ripostează, parează loviturile cu inteligență și forță de convingere. De mult nu mai e nimeni în local. Chelnerii urmăresc stingheriți cum cei doi ba se ridică de la masă, gesticulînd, ba se așază din nou, mimînd nu se știe bine ce. S-a crăpat de ziuă și titlul filmului *Profesorul Unrat* s-a schimbat. A devenit *Îngerul albastru*. Iar rolul Lolei a cîștigat în întindere și greutate. Sublimă noapte, în care se zămislesc, în același timp, un personaj și o vedetă...

„STRÎNGERILE
DE MÎNĂ
STRICT INTERZISE!”

Sternberg obținuse de la Pommer permisiunea ca, pentru a stimula continuitatea trăirii interioare, să turneze filmul, pe

cît posibil, în ordinea cronologică a decupajului. A doua zi, după convorbirea prelungită cu Marlene, avea de filmat momentul în care profesorul ia interogatoriul șefului de clasă, surprins și el cu desucheatele fotografii ale Lolei-Lola. Rolf Müller, interpretul elevului Angst (Spaimă!), ședea într-un colț al decorului, așteptînd, de o bună jumătate de oră, apariția maestrului. Jannings sosi jovial, strivind, pentru început, palma regizorului, frîgînd apoi, democratic, mîinile tuturor celor întîmplați pe platou, pînă la cel din urmă pompier. Disperat de timpul irosit cu acest ritual, von Sternberg ceruse, încă după prima săptămînă de lucru, să se afișeze pe platou inscripția: „STRÎNGERILE DE MÎNĂ STRICT INTERZISE!” Jannings nu părea, însă, s-o fi remarcat. El își vedea de treabă, în vreme ce regizorul se închidea, împreună cu operatorul Rittau, în cabina insonorizată. În sfîrșit, catică să treacă la locul său, în spatele biroului lîngă care Angst aștepta pierit de spaimă:

— *Halal șef al clasei!* — articulă Rath. Zău că nu mă așteptam la asta...

Iar elevul, plîngăreț:

— *Domnule profesor, fotografiile nu-s ale mele. Mi le-au strecurat în manual. Mă detestă fiindcă nu-i însoțesc și eu, noaptea, acolo... la „Îngerul albastru”...*

— ...*La „Îngerul albastru”?*

Müller nu era rău în rolul lui Angst, dar, de cum începea să vorbească Jannings, adevărul scenei se destrăma. Cuvintele sale nu erau numai articulate cu implacabilă precizie, dar mai erau și împodobite cu inflexiuni arhaice, reînviolate de undeva din Evul Mediu. Realizatorul avea datoria să-l oprească, cu atît mai mult cu cît pronunția sa putea contamina echipa, fiindcă unii dintre membrii acesteia păreau topiți de admirație.

— *Emil* — i s-a adresat prin microfon — *vom mai trage o dublă. Dar nu-i nevoie să-ți debitezi textul atît de afectat. Doar ești singur în cancelarie*

cu acest băiețandru, nimeni altcineva nu te mai ascultă...

O tăcere penibilă se prelungi, câteva momente, pe platou. Situația era cu atât mai delicată cu cât la filmare asistau și trei invitați de marcă: Serghei Eisenstein, Grigori Aleksandrov și Eduard Tissé. În memoriile sale, Aleksandrov relatează că-l întâlniseră pe von Sternberg la o recepție a reprezentanței comerciale sovietice de la Berlin. Aflînd că cei trei porniseră prin lume pentru a studia tehnologia filmului sonor, realizatorul *Îngerului albastru* i-a invitat pe platoul său de la Babelsberg. „Ni se cereau sfaturi — spune Aleksandrov — și în schimb manifestam un mare interes pentru tehnica înregistrării sunetului și pentru principiile de montaj ale filmului sonor. Pe scurt, *«Îngerul albastru» a avut, în jurul leagănului său, maeștrii celor trei mari puteri cinematografice: Statele Unite, U.R.S.S. și Germania...*”

Ei bine, „maeștrii marilor puteri” l-au văzut în dimineața aceea pe Emil Jannings strîngîndu-și iritat buzele și coborînd pleoapele. După o lungă chibzuință, răspunse „provocării” regizorului:

— *Dragă... Julius, închipuie-ți că ceea ce facem noi aici este un film german.*

„Julius” nu dezarmă:

— *Îl facem german, e adevărat, dar și vorbitor!*

Îi fu dat să audă, imediat, o lungă tiradă cu privire la vocabularul redus al regizorului, la dicțiunea îngrozitoare cu care-și transmitea indicațiile. Imperturbabil, von Sternberg acceptă reproșul:

— *Numai că, Emil dragă, eu nu-mi înregistrez aici nici vocabularul, nici dicțiunea. Mă folosesc de limbaj doar pentru a dirija interpreții. Atît! Cît despre dumneata, nu trebuie să te simți în filmul nostru, neapărat, port-drapel al limbii materne, ci să descoperi modul specific de a vorbi al profesorului Rath...*

Ca și pentru Murnau, și pentru von Sternberg fiecare secvență turnată cu Jannings era rodul unei lupte încordate cu îndărătnica rezistență a actorului. La un moment dat, acesta ceda cu

aerul că trece, mărinimos, peste afrontul care i se adusese. Iar după ce înregistrarea cadrului era încheiată, îl acapara pe regizor, în cazul în care acesta lucra cu vreun alt actor.

— *La ce bun să-ți pierzi timpul cu fleacuri? Hai mai bine să mîncăm ceva...*

Îl lovea, mereu, foamea tocmai atunci cînd regizorul se ocupa de ceilalți interpreți: „De ce să le acorzi atîta vreme?”

— *Dar bine, Emil! Cum te-aș putea plasa într-o companie nedemnă de tine!* — riposta, abil, von Sternberg. *E absolut necesar ca și toți ceilalți interpreți să fie buni.*

Dacă, în general, partenerii îi stîrneau gelozia, relația de caldă colaborare dintre Sternberg și Marlene îl făcea să turbeze de-a dreptul. Tensiunea se manifestă chiar de la filmarea primei scene în care profesorul Rath avea s-o întâlnească pe Lola, la cabaretul „Îngerul albastru”. „*Strîngerile de mîna strict interzise!*” — proclamase von Sternberg. Marlene era singurul coleg față de care Jannings accepta regula, ducînd lipsa de politețe chiar mai departe. Din fericire, această ostilitate coincidea, cel puțin în secvențele de început, cu sentimentul care-l mină pe profesor în birlogul vicioasei sirene.

Scenografii Otto Hunte și Emil Hasler imaginaseră un interior al localului „de pierzanie” de o inegalabilă forță expresivă. O cariatidă diformă din mucava domină sala în timp ce, în fața ei, pe o scenă miniaturală, Marlene cîntă cu aplomb „*Ich bin die fesche Lola*”:

„*Eu mi-s Lola cea șarmantă
Numai nuri și vino'ncoace...*”

Steaua trupei se mișcă nonșalant printre năvoade și ancore — fiindcă localul e plin de marinari. Rath însuși — care înaintează prin noapte minat de destinul său implacabil spre „Îngerul albastru” — este condus, în surdina, de zvonul melancolic al îndepărtatelor sirene ale portului...

În cabina ei, Lola se grimează, înconjurată de trei dintre elevii clasei: Ertzum, Goldstaub și repetentul Lohmann, un adevărat bărbat, care, cu țigara în colțul gurii, urmărește, expert, pregătirile actriței. Urmată de suita juvenililor ei admiratori, cîntăreața se îndreaptă, apoi, spre scenă.

Cînd profesorul pătrunde în cabaret, fumul de tutun plutește atît de gros că silueta Lolei, pe scenă, e mai mult bănuită. Ea cîntă un song ațîțător despre bărbați, mînuind un proiector pe care-l dirijează spre public pentru a smulge, cu el, din obscuritate, un chip sau altul. „Aici!” — se aud voci din sală, îndrumînd reflectorul. Dar, din întîmplare, fasciculul de lumină a captat chipul profesorului, chip atît de neobișnuit în local încît proiectorul, uimit parcă, întîrzie să-l părăsească. Smulgîndu-se furios din plasa de lumină, deși pe jumătate orbit, profesorul remarcă șapca de licean a lui Goldstaub, al cărei cozoroc a lucit sub raze.

— *Halt!* — strigă, cumplit, Rath. *Stai!*...

Dar Goldstaub, care l-a văzut sau auzit, s-a și pierdut în mulțime, spre culise. Pe urmele lui, Rath trece pe lîngă un perete de care sînt atîrnate oglinzi, afișe, fotografii, deschide vijelios ușa unei cabine pline de dansatoare aproape dezbrăcate, pentru a se opri în fața unui clovn care-l privește întrebător. După un paravan, în cabina Lolei, tremurînd, s-a pitit elevul urmărit. Dinspre scenă se aud aplauzele finalului de număr. La zgomotul pașilor Lolei, profesorul se refugiază pe o scară în spirală aflată în mijlocul cabinei. Un pic ostenită, cîntăreața se îndreaptă spre masa pe care-și pune pălăria, dar un scîrțîit o face să ridice capul spre scară:

— *Ce cauți dumneata aici?* — întreabă, surprinsă.

Cu mantia neagră pe umeri, cu melonul bine infipt pe cap și barba scoasă, ofensiv, înainte, Rath coboară treptele agitîndu-și, indignat, bastonul:

— *Dumneata ești, deci, artista Lola-Lola?*

— *Și ce vrei? Ori ești de la politic?* — îl repede „artista”, periindu-și părul.

Jignit de confuzie, musafirul își bombează pieptul:

— *Vă înșelați, domnișoară. Sînt doctor Immanuel Rath, profesor la liceul orașului...*

Trebuie să recunoaștem că, aici, maniera în care articulează Jannings cuvintele e mai proprie personajului ca oriunde în altă parte, ca, de altfel, și modul apatic în care ripostează Marlene:

— *În cazul acesta, ar trebui să știți că în cabina unei actrițe trebuie scoasă pălăria.*

L-a surprins și l-a dezarmat cu observația aceasta. Și, în vreme ce el își scoate, ceremonios și vinovat, melonul, Lola își definitivează, cu rujul de buze, conturul ademenitor al gurii.

— *Așadar, care e scopul vizitei dumneitale?*

— *Vin într-o misiune oficială, domnișoară* — declamă Rath, care pare a-și fi regăsit echilibrul. *Îmi corupeți elevii...*

— *Eu? Dar ce crezi dumneata? Că țin grădiniță de copii, aici?*

Și, indignată, se ridică îndreptîndu-se spre paravan și descheindu-și, încă din mers, nasturii de la spate ai rochiei. Dar la capătul drumului dă de bietul Goldstaub, mai îngrozit ca oricînd. Fără să-l trădeze, strînge paravanul mai bine în jurul școlarului și își scoate rochia în fața profesorului. Stingherit de exhibiția actriței, Rath schițează o întoarcere discretă, dar, prin oglindă, continuă să urmărească cum ea își scoate ciorapii, dezgolindu-și pulpele.

— *Ei, nu mai spui nimic acum?* — nu-l slăbește, triumfătoare, sigură de farmecele ei.

Profesorul se smulge cu greu tentației, îndreptîndu-se spre ușă, cu simțul demnității regăsit.

— *Îmi dau seama că nu mai pot rămîne aici. Vă compromit!*

Ea răspunde cu un hohot de ris aproape camaraderesc:

— *Dacă ești drăguț, poți să rămîi și chiar să mă asculți din sală.*

Cu un zîmbet malițios, îi înșfacă pălăria, așezînd-o pe masă, alături de a ei, și, urcînd spirala scării, de unde nu i se mai văd decît gambele, lasă să cadă, sub privirile complet aiurite ale profesorului, un veșmînt intim împodobit cu danteluțe. Profitînd de busculada pricinuită de trecerea prin cameră a unui dresor, Goldstaub culege pantalonușul, strecurîndu-l în buzunarul fracului lui Rath. În încăperea a mai intrat și un prestidigitator gras și mustăcios, care întreabă autoritar: „Cine ești dumneata?”

— *E profesorul puștilor de la liceu* — îi răspunde Lola, care tocmai coboară, după ce și-a schimbat costumul.

— *Profesor!* — exclamă, admirativ, noul venit.

— *Da* — înclină din cap interpelatul. *Dr. Immanuel Rath.*

— *Atunci sîntem făcuți pentru a ne înțelege!* — conchide, plin de satisfacție, celălalt. *Fiindcă reprezentăm știința și arta. Sînt Kiepert, directorul trupei și prestidigitator de faimă internațională. De ce nu m-ai chemat imediat?* — o mustră, blajin, pe Lola. *Sînt sau nu sînt directorul?*

— *Ești un bou bătrîn!* — opinează vedeta trupei.

— *Marș și-ți fă numărul...* tună autoritar Kiepert, întorcîndu-se spre musafir. *Afurisită muieră! Dar vă înțeleg perfect. Aveți un gust ireproșabil. Pot să aranjez oricînd chestia...*

Aluzia l-a readus pe profesor la realitate.

— *Domnule director, mă aflu aici din pricina elevilor mei, cărora le permiteți să vă frecventeze localul.*

— *Elevi de-ai dumneavoastră în localul meu?* — și Kiepert, de surprins ce este, schițează un pas îndărăt, în timp ce Rath, fără să-și mai controleze gesturile, se lasă pradă indignării, urmîndu-l acolo chiar, lingă paravan, de după

care Goldstaub țîșnește, ca împins de un resort, pierzîndu-se prin ușă:

— *Mizerabile, stai!* urlă profesorul, lăsîndu-l perplex pe prestidigitator, în fața unei scamatorii de care nu se știa responsabil!...

...Urcînd scara apartamentului său, ostent, cu capul descoperit și părul vîlvoi, după urmărirea eșuată, Rath va duce mîna la buzunar, căuțînd batista cu care să-și steargă fruntea transpirată. În locul acesteia va găsi pantalonușii cu danteluțe ai Lolei-Lola!

„CROITĂ PENTRU DRAGOSTE...” „În Îngerul albastru — scrie, inspirat, Barthélemy Amengual — Stern-

berg este, în egală măsură, progenitura lui Stroheim și a expresionismului.” Vlăstar al lui Stroheim prin detaliile tari, frapante, care intervin mereu; urmaș al expresionismului în măsura în care decorul devine o expresie a destinului. „Lumea Îngerului albastru, grea, opacă, obsedantă, se încolăcește în jurul personajelor ca un pîntece matern, ca un ou, ca un cocon... Destinul difuz (un sunet de sirenă care-l face să tresară pe Unrath, la început, orașul ca un coridor, cabaretul ca o cursă) stăpînește, inexorabil, decorul, captînd ființele înainte de a se arunca asupra-le...”

Prin ulicioara ca un tunel sugrumat înaintează în seara următoare profesorul Rath, îndreptîndu-se spre spelunca Lolei. La școală i-a uimit pe elevi prin indiferență, prin lipsa oricărei aluzii la incidentul consumat. La „Îngerul albastru”, Ertzum și Lohmann tocmai îi comunică Lolei-Lola deruta lor în fața straniei comportări a profesorului: acestuia sau îi e teamă de elevii săi, sau e pur și simplu vexat de modul în care a fost dus de nas. „O să-i trecă” — spune, nepăsătoare, Lola, continuînd să se grimeze în timp ce Kiepert, directorul, le comunică îngrijorat liceenilor:

— *Domnilor studenți, vă mai las și azi aici, dar, vă rog, atenție: n-am chef să mi se retragă autorizația din cauza dumneavoastră...*

Cînd vigilantul Goldstaub intră în cabină, furtunos, pentru a da alarma („*Vine profesorul !*”), intră în panică atît elevii, cît și directorul trupei. În ultima clipă, el îi împinge pe nepoftiți în pivnița localului, în timp ce Rath, în costum de gală, lovind cu jobenul lămpi suspendate, intră în cabină ținînd în mînă, ca pe un dar prețios, un pachetel îngrijit legat cu fundiță.

— *Ce surpriză, domnule profesor !* — are grijă Kiepert să exclame. Iar Lola, nu fără ironie:

— *Intrați ! Sînteți așteptat cu ardoare aici...* (Și, nu fără satisfacție.) *Știam că veți reveni. Toți doresc să mă revadă...*

Pătit deja, Rath se descoperă, se înclină și începe să articuleze ceremonios:

— *Stimată doamnă, în grabă, aseară, am luat în locul pălăriei mele acest... acest* (ezitînd în căutarea celui mai propriu cuvînt) *...veșmînt.*

Fără fasoane, Lola ia pachetul, îl desface, curioasă, și izbucnește într-un hohot de ris. Apoi, calină, i se adresează:

— *Deci, nu pentru mine ați revenit ?*

Și apoi, cu cochetărie, fără să mai aștepte răspunsul:

— *N-ați vrea să mă ajutați o clipă ?*

Și-i încredințează cutia cu rimel, în timp ce ea își vopsește genele...

— *Frumoși ochi, nu ? Ce spuneți ?*

Rath privește stînjedit în jur, cu sentimentul că e supravegheat.

— *Vreți să insinuați că nu-s frumoși ?*

— *Dimpotrivă* — îndrăznește, jenat, profesorul. *Chiar foarte frumoși !*

Și, din această clipă, și-a semnat sentința. Fiindcă nu mai reprezintă autoritatea venită să-și smulgă discipolii de sub înrîurirea „viciului”, ci bărbatul pradă tentației care îl absoarbe din ce în ce mai mult. Lola simte asta, cînd îl întreabă surizînd:

— *Așadar, n-ați revenit în calitate oficială ?*

Un plan apropiat surprinde trapa întredeschisă a pivniței. Cei trei elevi pîndesc, amuzați, zbaterea profesorului lor, căruia Lola îi servește

o țigară. Pradă unei emoții pe care nici n-o mai poate stăpîni, Rath scapă pachetul. În patru labe, strînge acum țigările, lipit de picioarele dansatoarei, pe care le privește, pe furiș.

— *Cînd vă terminați treaba* — rîde ea, triumfătoare — *nu uitați să mă anunțați printr-o carte poștală.*

El se ridică și pune pachetul de țigări pe masă, cu ochelarii căzuți, părul rebel și aerul complet ridicol.

— *Și acum, vom începe munca noastră !* — îl dăscălește Lola ca pe un școlar.

Și, cum i-a încredințat cutia cu pudră, izbucnește în ris răspîndind un nour alb pe fața și pe vesta profesorului.

— *Sînteți atît de drăguț !* — se scuză ea, dezo-lată, periindu-i haina. Apoi, aproape tandră, îi șterge și fața, mîngîindu-i tîmplele...

— *Iertați-mă pentru deranj, stimate domnule profesor* — spune, pișicher, Kiepert care tocmai a apărut în prag cu un enorm trabuc între dinți și o sticlă de șampanie în mînă. *Dar de ce nu se bea nimic aici ?* — întreabă, muștrător. *Lola dragă, afară așteaptă un marinar care se plimbă cu un portmoneu doldora de bani.*

— *Și ce-mi pasă mie ?* — ripostează, infuriată, Lola. *Eu sînt artistă. Trimite-i-o pe Guste !*

Iar directorul, sufocat de insolenta cîntăreței:

— *Ce spui că ești ? Artistă ? Ca să vedeți, domnule profesor, ce idee bizară poate să aibă despre meseria pe care o practică...*

Și, dîndu-se la o parte, face loc unui ofițer de marină, nu prea sigur de echilibrul său, care articulează peltic:

— *Chiar acum am picat de la Calcutta...*

Jovial, dă să-i pună în brațe „artistei” un enorm ananas. Iar Lola, zbatîndu-se — „*Lasă-mă !*” —, face cu greu față inoportunului vizitator. Și, tocmai în momentul în care zelosul director a izbutit să deschidă sticla de șampanie, se petrece un eveniment la care nimeni dintre cei de față nu se aștepta:

— *Mizerabile... Afară !...*

Distinsul profesor Rath a înșfăcat matahala de umeri și-o împinge spre ușă, cu tot cu ananas, în timp ce victima brutalizată bluguie perplex: „Cine-i ăsta? Tăticu’?”

— Cum poți inoportuna cu atîta bătărănie o doamnă? — vociferează, scos din fire, profesorul.

— Sînteți abonatul ei? — se interesează, fără umor, marinarul.

Neauzit de nimeni, Kiepert protestează în van:

— Dar, domnule profesor, domnul căpitan a comandat șampanie...

Von Sternberg descrie, cu delectare, fazele grotești ale scandalului care izbucnește, inevitabil și stihinic ca o erupție vulcanică, și în care intervine, în cele din urmă, și poliția. Cu surprindere, forța publică ia act de prezența prof. dr. Rath în spelunca orașului. Iar Lola, care l-a descoperit, și ea, într-o nouă postură, aceea de cavaler fără teamă și prihană, îl invită, mîndră de el, în sală, s-o asculte.

Siegfried Kracauer, autorul unei pasionante cărți despre cinematograful german interbelic, vede în Rath un arhetip al filistinului prusac care avea să alimenteze cu infantilismul său cohortele hitlerismului. Turul de orizont al istoriei cinematografului contemporan pe care și l-a intitulat, semnificativ, *De la Caligari la Hitler*, se revendică o demonstrație a faptului că „prin analiza filmelor germane ale vremii se poate ajunge la disponibilitățile psihologice profunde care predominau în Germania între 1918 și 1933...” Ca orice lucrare care încearcă să forțeze o realitate incomparabil mai complexă între limitele unei concluzii prestabilite, tentativa lui Kracauer riscă să cadă în excese. O asemenea interpretare hazardată ne pare și încercarea autorului de a vedea în *Îngerul albastru* „problema imaturității germane, ...scrutarea consecințelor manifestate în atitudinea tinerilor și artiștilor care — ca profesorul — sînt produse ale clasei mijlocii.... În legătură cu această afirmație, Georges Sadoul remarcă, de altfel, cu justete: „Ar însemna să cerem prea mult acestei opere dacă am căuta în ea imaginea

decăderii unor pături din burghezia germană care aveau să furnizeze naziștilor o parte din trupele lor. Romanul se situează, de altfel, cam pe la 1905, în epoca de atotputernicie a filistinismului wilhelmean...” Să adăugăm acestei observații și că filmul în cauză este... reflexul conștiinței unui regizor american!

Cît despre respectabilul prof. dr. Rath, fără să-și pună problema ce arhetip reprezintă, își croiește drum, prin încâlceala năvoadelor pescărești, spre loja de onoare a localului. Acolo, sprijinit de cariatida din mucava care susține galeria, va privi minusculea scenă, atît de ticsită de personaje și obiecte eteroclite, încît cîntăreața însăși pare a face parte din decor. Așezată în colțul scenei, călare pe un scaun, îmbrăcată într-un tricou negru, cu coapsele dezgolate deasupra ciorărilor care-i scot în evidență albul strălucitor al pielii, Lola-Lola, numai luminează și umbră, își lansează vocea-i ușor răgușită, ca un geamăt voluptuos:

„Ich bin von Kopf bis Fuss

Auf Liebe eingestellt“

(Din cap pînă'n picioare / croită-s pentru dragoste...)

Ceea ce uimește e reușita Mariei Magdalena von Losch, aristocrată cu o educație aleasă, tînră visătoare, cititoare asiduă a lui Goethe și Rilke, în portretul frust al Lolei-Lola, redînd atît de sugestiv și pregnant universul spiritual primitiv al cîntăreței. Se poate presupune că Pygmalionul metamorfozei este von Sternberg, care a știut să-i elibereze feminitatea latentă în atitudini provocatoare. „Niciodată n-a existat o comuniune cinematografică mai desăvîrșită! — va exclama Ado Kyrrou. Sternberg a modelat-o pe Marlene după imaginea pe care și-o făcea despre amor. El i-a călăuzit pașii din umbră, umbră discretă, dar atotputernică, i-a insuflat poze provocatoare, expresii erotice nebune, el a uitat că rochiile sînt folosite îndeobște pentru «cenzurarea» corpului feminin și și-a înveșmîntat creatura ca un amant care accentuează curba unui deget petrecîndu-i inelul potrivit...”

Sigur, toate acestea sînt adevărate, dar cum să mai explicăm faptul că în toate filmele ce vor urma, de la *Marocco* la *Împărăteasa roșie*, de la *Blonda Venus* la *Dezonorata*, cuplul nu numai că va rămîne departe de capodopera inițială, dar va aluneca într-un adevărat delir erotic, ridicol nu numai astăzi, ci chiar și la vremea premierei: „*Coafurile lui Marlene* — scrie același Kyrou — *se umflau spre cer, gesturile ei depășeau provocarea. Orbit de creatura sa, creatorul dorea să răzbătă mai departe, mereu mai departe, și... ajungea la exces!*” Ceea ce a urmat este definit, cu luciditate, de autorul francez drept un „*stupefiant exercițiu de erotism exacerbat*”...

Marlene era conștientă de ceea ce i se întîmpla? În 1984, declara într-o convorbire cu Maximilian Schell că detestă filmele făcute alături de von Sternberg, că toate (!) nu-s decît „*un kitsch și o porcărie!*... Nu-s responsabilă pentru ceea ce s-a făcut cu mine...” — conchidea actrița. De altfel, ea refuza cu violență pînă și ipostaza Lolei în care se simțea, acum, nu femeie „*din creștet pînă-n tălpi*”, ci „*ridicolă din creștet pînă în tălpi*”! Așa s-o fi văzînd Marlene, ceea ce nu-i împiedică pe istoricii de film să emită alte opinii: „*Filmul n-are un rid, e o capodoperă totală...*” — afirmă Jean Mitry. D. I. Suchianu scria și el: „*Cînd Marlene te privește, cînd începe să-și miște gura în felul acela unic, inimitabil, interlocutorul (atît cel din sală cît și cel de pe ecran) se pierde, devine unealtă oarbă, capabil să asculte somnambulic toate capriciile ei. Cu farmecul ei irezistibil, ar putea întoarce lumea pe dos.*”

Erotismul Lolei-Lola nu este banalul efect „vamp” al „femeii fatale”, cea de mai tîrziu, dominată de von Sternberg, ci, cum îl definește sugestiv Amengual, emană „*un realism baudelairian la care Sternberg nu va mai reveni vreodată...*”, o senzualitate „*moale și caldă, carnală, umedă și cu iz de piele, de dorință și voluptate...*”

D. I. Suchianu are perfectă dreptate atunci cînd atrage atenția asupra cîntecului Lolei, și nu atît asupra celebrei melodii pe care a compus-o

Friedrich Holländer, cit asupra textului, scris de Robert Liebmann, coautor al scenariului. În memoriile sale, Sternberg contestă, neconvîngător, contribuția efectivă a lui Liebmann, ca și a adaptatorilor Zuckmayer și Vollmoeller, afirmînd că libretul filmului s-ar fi datorat, în ultimă instanță, propriilor sale note de lucru. Paternitatea lui Liebmann asupra textelor la care ne referim nu este, însă, cîtuși de puțin contestată. Or, cum spune plastic Suchianu, tocmai acest „*Ich bin von Kopf bis Fuss*” devine „portretul moral” al Lolei-Lola.

„O lumină de mister
Un nu-știu-ce
Licărește mereu
În ochii unei femei frumoase.
Și cînd ochii mei
Se lansează, profund,
În ochii celui de vis-à-vis *
Ce spun ei atunci?
Spun că din creștet pînă-n tălpi
Croită-s pentru dragoste.
Acesta e universul meu
Ce pot să fac, dacă așa-s croită?...”

Și întreg acest text sfidător, care exprimă, după Suchianu, „*fidelitate, lege oarbă a naturii, cauzalitate și determinism implacabil*”, nu e pur și simplu debitat, ci este o confesiune adresată celui de „*vis-à-vis*”, adică profesorului dr. Rath. În văzul lumii, smerit, el îi acceptă omagiul, sprijinindu-și jobenul, ultim vestigiu al onorabilității, de pieptul hiperbolizat al cariatidei.

„*Pentru prima oară* — scria un cronicar german al vremii — *ne parvine, în cinematograful, o voce de femeie, expresivă, colorată, nuanțată. În Îngerul albastru filmul vorbitor nu mai e o simplă negare a celui mut, ci o îmbogățire a cinematografului...*” De fapt, întreg numărul Lolei nu e un solo, ci un duet între ea și profesor, Sternberg surprinzînd mereu efectul subjugător al evoluției cîntăreței asupra viitoare sale victime. O nouă și teribilă tentăție pătrunde în viața acestui bărbat...

* În franceză, în textul original.

„CUCURIGU!“ A doua zi dimineata, se va dezmetici într-un pat străin, cu o păpușă în brațe. Aruncându-și, perplex, privirile în jur, încercînd să recunoască ceva din ambianța străină în care a fost proiectat, zîmbește la auzul ciripitului familiar al unui canar. În fața mesei, Lola, îmbrăcată sumar, pregătește micul-dejun cu capul întors spre el, numai zîmbet:

— *'mneata, Immanuel. Vino, scumpule! Se răcește cafeaua...*

Cu ajutorul Lolei, profesorul își așază corect jiletca, își îmbracă fracul, reia ritualul onorabilității cotidiene. Dar totul e doar aparență. În viața lui Rath s-a petrecut o metamorfoză esențială, care-i marchează, încă de pe acum, existența.

— *Spune-mi, dragule, totdeauna sforăi așa?*
— *Mi-e teamă că am băut prea mult aseară...*
— se scuza, vinovat, profesorul.
— *Nu-i nimic! Te-ai ținut bine* — îl asigură, expertă, și el suride, flatat de apreciere.

O fixează fascinat în vreme ce ea îi pune zahăr în cafea. „Una? Două?“ — îl întreabă Lola, și el răspunde mașinal: „Trei!“ Izbucnind în ris, ea îl asigură, învinsă:

— *Ești teribil de nostim! Și, după prima înghițitură de cafea, îl întreabă grijulie: E bună?*
— *Remarcabilă!* — articulează, intelectual, Immanuel.

— *Ei, vezi?* — își agită ea lingurița. *În fiecare dimineată ai putea s-o bei la mine...*

Și el, candid, peste trilurile canarului:
— *Într-adevăr, nimic nu s-ar opune, fiindcă sînt celibatar.*

În acest moment, din depărtare răzbate sunetul orologiului orașului: „*Üb immer Treu und Redlichkeit*“. Rath a așezat ceașca, îngrijorat: „*Întîrzii la clasă...*“ Vechile reflexe nu l-au părăsit încă. Și, într-un suflet, străbate orașul pentru a-și face, la timp, intrarea la catedră. Pe tabla neagră privirile-i încremenesc, însă, asupra unui nou product al caricaturistului clandestin, care l-a înfățișat alergînd bezmetic după

nurii Lolei-Lola. Lăsîndu-și vraful de cărți pe catedră, apucă buretele și începe să șteargă, nervos, desenul. Ertzum, autorul acestuia, nu rabdă anihilarea creației sale.

— *Domnule profesor, se ridică el, aici duhnește a murdărie.*

Murdărie = Unrat! Și porecla infamantă e reluată, într-un glas, de întreaga clasă. Tremurînd de furie, profesorul explodează:

— *Bandă de mizerabili! Dacă nu tăceți, înfund cu voi școala de corecție!*

Amenințare care sporește și mai mult tumultul șuierăturilor și hohotelor de ris, curmat de intervenția celei mai înalte autorități a școlii, directorul. „*Părăsiți imediat clasa!* — le ordonă elevilor. *Așteptați în curte pînă veți fi convocați...*“

Și, rămas singur cu profesorul, contemplă, cu nedisimulat amuzament, caricatura: „*Are haz!*“ — apreciază cu obiectivitate. Și apoi, întorcîndu-se spre Rath:

— *Domnule profesor, întreg orașul nu vorbește decît despre aventura dumitale. Pot să înțeleg multe, dar nu și cum de poți să-ți pui în joc viitorul pentru o asemenea creatură...*

— *Domnule director* — ripostează Rath. *Vă fac atent că vă referiți la viitoarea mea soție!*

Directorul îl privește lung și, convins, acum, că omul vorbește serios, adaugă resemnat:

— *În cazul acesta, deși sînt dezolat, stimat colegă, afacerea nu poate rămîne fără urmări!*

Lăsat singur, Rath se așază, greoi, la catedră. În fața lui, șirul pupitrelor goale. Într-un tîrziu, apucă catalogul și-l ascunde în sertarul adînc al catedrei...

*

Evenimentele se vor precipita apoi fulgerător, proiectîndu-l, captiv, pe Rath în vârtejul lor. Cînd profesorul revine la „Îngerul albastru“ o găsește pe Lola cu valiza făcută. E firesc, turneul s-a terminat.

— *Nu fă mutrița asta!* — îl consolează ea, bucurindu-se candid de florile pe care i le-a adus.

— *Domnișoară Lola*, articulează solemn Rath, de parcă s-ar mai afla, încă, la catedră. *Mai am încă ceva pentru dumneata.*

Și scoate din buzunar o cutiuță minusculă, pe care i-o întinde. Curioasă întâi, descumpănită apoi, Lola extrage din ea... o verighetă.

— *Mi-ai îngădui ca, o dată cu acest modest cadou, să vă cer mîna?*

Contemplîndu-și inelarul, Lola murmură sceptic:

— *Dumneata vrei să te însori cu mine...*

— *Da!* — răspunde Rath cu toată convingerea, ca în fața ofițerului Stării Civile.

Drept răspuns, Lola izbucnește în rîs. De fapt, sînt trei rafale ale rîsului, cu valoare diferită. Prima este rîsul unei bucuroase surprize, ca în fața unei șotii năstrușnice; cea de-a doua e hohotul pe care încearcă, în van, să și-l stăvilească; a treia, cu mîna la gură, e o convulsie cenzurată de rușine: femeia a înțeles, în sfîrșit, cît e de dramatică cererea, dar încă nu se poate calma.

— *Ești așa de drăguț!* — i se aruncă de gît.

Iar Rath, profesoral pînă și în această clipă:

— *Sper, copila mea, că ești pe deplin conștientă de gravitatea acestei ore...*

Și iată, în sunetele Marșului nupțial al lui Mendelssohn-Bartholdy, intonat la pian, invitații ridică, jovial, paharele. Kiepert, care a eșuat în tentativa de a ține un toast, se resemnează declarînd:

— *La drept vorbind, sînt prestidigitator, nu orator.*

Și, în rîsul incitat al asistentei, obișnuită cu eternele sale trăsneli, se apropie de Rath:

— *Profesore* — îi spune, familiar. *Îți voi demonstra arta mea neîntrecută. Uite, n-am nimic în mîna. Așa-i? Și totuși vei vedea cum o să-ți scot un ou din nas.*

Îi apucă nasul și, în sunet de fanfare, „obține” oul pe care i-l înmînează, fericit.

— *Poți fi mîndru de dumneata!* — îl asigură scamatorul.

Și, parcă pentru a dovedi cît e de mîndru, profesorul se ridică de pe scaun, în smokingul său fără cusur, și lansează un răsunător „*Cucuriguu!*”. Și, în hazul dezlănțuit al asistentei, Lola, în voalul imaculat de mireasă, îi ține isonul:

— *Cot, cot, cot...*

Toată lumea se înăbușă de rîs, numai Kiepert a căzut pe gînduri. Și Rath nici nu bănuiește la ce meditează directorul trupei: uite că profesorașul de engleză are instinctul spectacolului...

*

...Foile unui calendar ne semnalează, banal, scurgerea anilor. Rath, eruditul de altădată, se află în fața oglinzii, slab luminată de flacăra unei lumînări. Ținuta lui nu mai are nimic din aplombul de odinioară; e îmbrăcat neglijent, stors de puteri, cu fruntea plină de riduri. Ia de pe masa de machiaj un nas de clovn, borceanat și roșu, îl fixează în timp ce-și așază peruca zburlită. Cu o privire tristă și apatică, se verifică în oglindă. În spatele său a apărut jovialul Kiepert, peste care vremea nu pare a fi lăsat urme.

— *Ei, cum merge, profesorașule? Nu iei o țigară?*

Rath, întorcîndu-și fața albă de pudră, nu se lasă mult invitat.

— *Domnul director e foarte bine dispus!* — observă clovnul.

— *Și tu ai avea motive să fii!* — îl încurajează Kiepert. *Ai ajuns o adevărată vedetă.*

Din off, răsună vocea indignată a Lolei:

— *De ce-ți rîzi de bătrînul meu? Nu ți-a făcut nimic...*

Iar Kiepert se apără, întinzându-i, cu un zîmbet șolțic, cîntăreței, o telegramă pe care o ascundea în mînă:

— *Ăsta-i adevărul! Bărbatu-tău a devenit un număr important. Și unde?... Aici e nostimada! Tocmai la „Îngerul albastru“!*

La masa de grimă, clovnul trupei a tresărit imperceptibil:

— *La „Îngerul albastru“?*

— *Da, îi confirmă acesta, surizător. Ne întoarcem în orașul tău cu mare publicitate. Îți dai seama? «Veniți să-l vedeți pe scenă pe profesorul Immanuel Rath!!!»*

— *Niciodată... Înțelegi? Niciodată nu mă mai întorc acolo!*

— *Gîndește-te numai! — îl liniștește Kiepert. Cinci ani te-ai lăsat întreținut de o femeie. Și cînd, în sfîrșit, ți se oferă prilejul să dai lovitura, o ții morțiș că „nu merg acolo“!*

— *Las-o încurcată! — intervine, împăciuitor, Lola. Știi bine că o să meargă...*

— *N-o să merg! — mormăie Rath, totuși mai potolit.*

Iar Kiepert:

— *Plecăm mîine dimineată. Totul a fost aranjat!*

Iar Rath, fără să-l asculte, își privește, în oglindă, masca de bufon, bombănind: „*Niciodată! Niciodată!*“

Pe un zid, un băiețandru lipește afișul, cunoscut, al Lolei-Lola, peste care așterne, în banderolă, avertismentul:

„*APARIȚIA, ÎN CARNE ȘI OASE, A PROFESORULUI IMMANUEL RATH*“.

În fața intrării cabaretului, un polițist reține, cu greu, gloata gălăgioasă:

— *Acasă! Duceți-vă acasă! Toate locurile au fost vîndute.*

În culise, Kiepert, strălucitor de satisfacție, schimbă amabilități cu proprietarul cabaretului:

— *N-aș zice că ai slăbit de cînd nu te-am mai văzut!*

— *Nici dumneata n-ai de ce să te plîngi...*

— *Cum mai merg afacerile?*

Subiectul nu-i convine interlocutorului:

— *Încă o săptămînă și dădeam faliment cu ăsta...*

Și arată spre un bărbat încă tînăr, care se apropie de ei cu o valiză în mînă:

— *Mazeppa — se prezintă el, ceremonios. Și apoi, adresîndu-i-se proprietarului: Numărul meu de înaltă clasă nu-i făcut pentru spelunca dumitale.*

— *La revedere, maestre! — conchide burtosul. Dar o revedere nu înainte de zece ani.*

Mazeppa nu-l mai ia, însă, în seamă. Plin de sine, s-a îndreptat spre ușa pe care tocmai intră Lola. Cei doi se măsoară, o clipă mai mult decît s-ar cuveni, apoi Lola își continuă drumul, salutată cu ceremonioasă plecăciune de Mazeppa.

— *Permiteți-mi să mă prezint, doamnă. Hans Adalbert Mazeppa — Hercule! — accentuează el.*

— *Ei și? — suride, încurajator, cîntăreața.*

— *Intenționez să plec, dar mai rămîn aici numai pentru dumneavoastră. Așa sînt eu! Un om de acțiune...*

Și, convingîndu-se că nu-i nimeni pe aproape, încearcă s-o cuprindă printr-o mișcare expertă. Dar tot atît de expertă este și Lola în a se elibera.

— *De ce atîta grabă? Încă mai avem timp, nu-i așa?*

Mazeppa nu e prea convins:

— *Pentru mine rămîne totuși o chestiune de ore.*

În scenă, șase „girls“ ofilite evoluează în fața sălii ticsite, care vibrează la unison: „*Pro-feso-rul!*“ Nici măcar numărul Lolei nu mai poate liniști nerăbdarea publicului. Iar eroul zilei, prof. dr. Rath, așteaptă în cabină, cu masca lui de clovn, imobil în fața oglinzii, în timp ce Kiepert îl pregătește pentru marea încercare.

— *Seara asta are o importanță decisivă pentru cariera ta. Astăzi, reușita va fi decisivă. Ne așteaptă Berlinul, Londra, Scala, Alhambra, hipodromul din New York... Da' unde naiba ți-e nasul? —*

revine pe neașteptate directorul la realitatea sordidă a „Îngerului albastru“.

Și, în timp ce Kiepert și soția sa, Guste, caută printre ustensilele nasul de clovn, în cabină pătrunde ca o furtună patronul localului.

— *Dați-mi scaune!* — vociferează aferat. *Mai e nevoie de scaune. A venit pînă și ajutorul de primar. Toată lumea e acolo, domnule profesor. Colegii... elevii... Ce mulțime!*

Încremenit în fața oglinzii, cu privirea abulică, Rath îl remarcă, prin oglindă, pe Mazeppa, cu brațul uitat pe după umerii dezgoliți ai Lolei.

— *În fața unei femei frumoase, merg drept la țintă. Sînt cunoscut și apreciat pentru asta...*

Lola coboară, cochetă, privirea, în vreme ce Rath o ridică:

— *Ei, ce-i cu tine?* — îl întreabă femeia. *De ce faci mutra asta? Cum vezi că mă amuz și eu puțin, faci mutre!...*

Împăciuitor, intervine și mustăciosul Mazeppa:

— *Am senzația că atmosfera e încărcată. Ce să-i faci! Se întîmplă în cele mai bune familii! Permiteți-mi să mă prezint, domnule profesor: sînt Hercule, Hans Adalbert Mazeppa.*

Rath nici nu ridică ochii. Nu pare, defel, încîntat de cunoștință. Lola surîde, ușurată, la auzul semnalului de intrare în scenă.

— *Hai, bătrîne, e rîndul tău. Du-te, fă-ți numărul!*

Și urcă, urmată de Hercule, scara în spirală a cabinei.

Rolul lui Hercule fusese încredințat colegului Marlenei, Hans Albers, răsfățat june-prim care juca, în permanență, pe îndrăgostitul triumfător și agresiv. „*Acest dinam uman cu inimă de aur însuflețea pe ecran ceea ce ar fi dorit să fie în viață fiecare...*” — scrie Siegfried Kracauer. Evident, nici Lola nu-i poate rezista.

Este oare profesorul Rath victima soției sale? Am fi tentați să vedem, mai curînd, în cîntăreață, instrumentul orb al destinului. Totul se petrece prin forța lucrurilor, nimeni nu pare responsabil. Lola nici nu-l ademenește pe profesor

pentru a-l exploata sau distruge, ci dintr-o candidă curiozitate. S-ar spune că fascinația pe care o exercită asupra lui Rath se răsfrînge și asupra ei, fiindcă e atrasă de stratul social din care vine el, de rangul lui în lumea împărțită în caste a timpului. Nu degeaba filmul a fost, ulterior, expus violenței cenzurilor. Chiar în România, în anul premierei, Constantin Kirițescu, președinte al unei comisii din Ministerul Instrucțiunii, încerca să obțină interzicerea difuzării *Îngerului albastru* pentru că vedea în Rath „*un caz de perversiune extrem de periculos (!) al societății moderne...*”

În această mezalianță, care îi exaspera pe „gardienii” moralei epocii, firește că Rath este cel care sacrifică mai mult. Dar timpul a modificat optica și, în vremea noastră, Jean Pierre Coursodon observă că degradarea profesorului „...e mai mult iluzorie, întrucît ceea ce apare ca atare în situația sa se datorește opticii respectabilității burgheze. El nu sacrifică decît «demnitatea» profesorului tiranic, a cărui întreagă existență se rezumă la elevii săi. Violenta-i pasiune pentru Lola este, probabil, prima emoție vitală pe care a trăit-o vreodată. Departe de a-l degrada, renunțarea la respectabilitate îi învinge mediocritatea existenței. Tragedia lui Rath este că, mai tîrziu, nu se va dovedi capabil să trăiască la nivelul gestului său inițial. Astfel privit, filmul nu mai e atît povestea unei prăbușiri, cît a neputinței unei adaptări...”

„RIDI, PAGLIACCIO!” În mijlocul cabinei, fără a găsi în el puterea de a înfrunta dușmanul care se aude, tălăzuind nerăbdător, în sală, privind abulic scara pe care a dispărut Lola cu Hercule, profesorul îi spune lui Kiepert: „*Nu ies în scenă!*”

— *Ești nebun!* — diagnostichează prestidigitatorul. *Cum ai să-mi faci figura asta cu un minut înaintea începerii numărului? Lola! Coboară imediat și fă ordine!*

La convocarea șefului, gamba „doamnei profesor” se arată, fără grabă, în capul scării. Dintr-o

privire a și înțeles ce se petrece: „Ce-ți trece prin cap? Pune peruca și... în scenă!” Dar panica e sporită de apariția în cabină a proprietarului localului:

— Profesorul nu mai intră în scenă? — întreabă, congestionat.

— Dimpotrivă! — îl asigură scamatorul. Tocmai pleca...

Rath și-a întors chipul răscolit către Lola. Patronul barului „Îngerul albastru” n-are timp, însă, pentru sentimentalisme:

— Afară! — strigă el.

Și Rath, împins către ușă, pornește, resemnat, în întâmpinarea destinului său. Fanfara... Aplauze... Kiepert apare, primul, la rampă:

— Doamnelor și domnilor! — strigă el. Vă rog să scuzați micul incident tehnic care ne-a întârziat. Dar numărul pe care vi-l prezentăm acum vă va despăgubi cu vîrf și îndesat. Este un număr de prestidigitație de valoare internațională, o excepțională atracție, cu atît mai excepțională cu cît cunoașteți prea bine protagonistul, mulțumită îndelungatei și remarcabilei sale activități pedagogice (rîsete batjocoritoare!) chiar la liceul din orașul dumneavoastră.

Dezlănțuită, sala nu mai vrea să asculte baliverne. Strigătele nu mai conțin: „Profesorul! Să-l vedem pe profesor...”

— Bine! — acceptă Kiepert, sacrificîndu-și predilecția pentru logoree în fața nerăbdării publicului. Îl invit, așadar, în scenă pe profesor doctor Immanuel Rath...

„Profesorul doctor”, cu privirea încremenită spre loja de onoare, nu se mișcă de lîngă arlechin. Iritat, Kiepert se apropie de culise și-l trage de mîncă:

— Fii atent, nu-mi strica numărul! — șuieră, amenințător.

Și Rath înaintează spre mijlocul scenei, cu privirea pierdută către marea de capete care-l ovationează, părînd că nu înțelege nimic din ceea ce se petrece cu el. Din culise, Lola îl pe-

trece cu privirea, îngrijorată. Kiepert ridică brațul, încercînd să domine vacarmul:

— Așadar, doamnelor și domnilor, acesta este asistentul meu, August Prostul...

Și, în vreme ce spectatorii se tăvălesc de rîs, își suflecă mînele:

— Cum puteți constata, nu folosesc accesorii. Numai cu aceste două mîini, cu aceste zece degete, vă voi arăta un lucru extraordinar! (Smulgînd pălăria de pe capul lui Rath.) Priviți acest joben englezesc cu totul obișnuit. Evident că n-are fund dublu. Iată, îl pun din nou pe capul lui August. Și, prin pură magie, voi extrage din el o porumbiță vie. Știu că dumneavoastră bănuți că prestidigitatorul a strecurat dinainte pasărea în joben. Vă înșelați! (Arătînd sălii pălăria și investigîndu-i fundul cu degetul.) Gol! (Lovînd, cu același gest, și tigva profesorului.) Goală și ea. Complet goală!

În timp ce sala rîde, în delir, Rath remarcă, în culise, cum Mazeppa încearcă s-o îmbrățișeze pe Lola.

— Nu vă temeți de revolverul din mîna mea, onorată asistență! — continuă Kiepert să conducă jocul. Vizînd îndelung capul profesorului, el scapără o împușcătură și apoi îi ridică jobenul din care zburătăcește un porumbel.

— Și iată cum a rămas capul bietului meu August fără păsărica lui!

De jos, din sală, unde stă sprijinit de bar, patronul localului intervine:

— Domnule director, nu mai avem ouă. Măiestria dumitale ne-ar putea veni în ajutor?

— Bineînțeles! — se înclină Kiepert spre patron. Vă servesc cu cea mai mare plăcere. Prolificul meu August ni le va furniza imediat! Dumneavoastră credeți, desigur, că ouăle se și află deja sub pălărie. Iar greșiți! (Și, scoțîndu-i pălăria, eliberează încă un porumbel! Apoi, tot făcînd

pase în jurul chipului buimăcit al „asistentului” îi prinde nasul în cleștele degetelor.) *Hop... și iată!*

Cum ține, cu eleganță, oul între două degete, îl prezintă asistentei, trăgînd cu coada ochiului spre profesor, de la care mai așteaptă încă ceva...

— *De ce naiba nu strigi „cucurigu”? —* îi spune cu voce joasă. Și, apoi spre public: *Vedeți? Un adevărat ou de găină.*

Și, ca să dovedească autenticitatea oului, îl sparge de capul bietului August. Celebra privire rănită a lui Jannings este încetoșată de materia cleioasă a albușului. Prin vâlul tulpure, profesorul remarcă, la numai cîtiva pași de el, cum Mazeppa îi sărută soția. Kiepert, însă, își continuă numărul! *„Rizi, paiață...”*

— *Să reluăm experiența: și hop! Iată-l...* Nimic mai simplu! (Și profesorului.) *Dar strigă odată! Te omor dacă nu faci „cucurigu”! Hai: cu-cu-ri-gu!* — aproape că și-a pierdut cumpătul scamatorului.

E marea clipă a lui Jannings. Cu ochii ațintiți spre culise, lansează un urlet gutural care aduce, vag, a cucurigu, dacă n-ar fi mai degrabă geamăt decît strigătul trușă al unui cocoș. Privind spre colțul în care Lola e îmbrățișată de invincibilul „Hercule”, nu mai conține să-și urle protestul, într-un convențional „cucurigu”. Kiepert aruncă o privire semnificativă publicului în delir, deși — de fapt — începe să fie îngrijorat. Pentru că Rath a și părăsit scena și, cucurigînd neîntrerupt, o fugărește pe Lola spre cabină. În tînguirea sa, pare că și-a schimbat sistemul de comunicare, „cucurigul” său capătă diferite valori: e cînd reproș, cînd plîns, e cînd blestem și cînd insultă.

Firește că momentul acesta n-ar fi devenit posibil fără mijloacele tehnice ale redării sunetului. Dar cuvîntul nu mai e, aici, ca în atîtea alte filme ale epocii, complement al imaginii, ci element de contrast, comentariu și dialog interior. După premiera bucureșteană, Cicerone Theo-

dorescu comenta: „Îngerul albastru crea să ne dovedească celor care încă mai avem incertitudini sincere sau de-a dreptul alte păreri, că «arta mută» care astăzi vorbește și cîntă — este artă”. Iar un critic al zilelor noastre, Claude Cellier, atrage atenția asupra faptului că „rolul jucat de sunet în Îngerul albastru e de primă importanță și calitatea lui, în pofida echipamentului rudimentar și inadecvat, rămîne printre cele mai remarcabile în epocă. Sunetul nu se rezumă numai la faimosul șlagăr, ci determină și un spațiu care depășește, mereu, cadrul ecranului...”.

Pentru Georges Sadoul, totuși, momentul acesta în care Jannings trebuia să atingă apogeul este ratat de actor care „rîgîie, scuipă, se împletește în vorbe și mișcări în cel mai perfect stil de «Ridi Pagliaccio», lăsînd să i se spargă ouă pe chelie în timp ce repetă un cucurigu agonizant”. Fără a tăgădui înclinația actorului spre cabotinaj și efecte îngroșate, opinăm că Sadoul exagerează. Momentul „cucurigului” din *Îngerul albastru* rămîne impresionant mai ales datorită dimensiunii sonore, a sunetelor guturale, de o indescritibilă sfișiere, pe care le scoate Jannings. Și, deși filmul e, în general, al Marlenei, acest moment îi aparține cu prisosință actorului.

De fapt, Jannings însuși trebuie să fi suferit de gelozie atroce văzînd cum filmul său e acaparat, treptat, de actriță, cum rolul acesteia dobîndește, zilnic, proporții sporite. Și scena de paroxism, în care, înnebunit, personajul se arunca, cucurigînd mereu, asupra soției sale, încercînd s-o strangleze, i-a slujit — spun martorii oculari — drept prilej de defulare. Sub ochii regizorului, care înțelege cu greu ce se petrece, și în lumina proiectoarelor, ficțiunea crimei se transformă, din secundă în secundă, într-o irezistibilă tentație. Degeaba strigă von Sternberg „Cut!”. Deși planul a fost deja filmat, degetele lui Jannings nu-și slăbesc strînsoarea. Marlene, lividă, a deschis ochii mari, regizorul comandă în van. Abia după ce Hans Albers are prezența de spirit să intervină, palmuindu-l pe agresor, Jannings dă dru-

mul victimei sale și izbucnește în hohote de plins. Mai târziu, la vederea dublelor, în masa de montaj, Sternberg va realiza că secvența n-a fost *jucată* de actriță, ci mai curând *trăită*, în teroarea sfârșitului.

S-ar putea spune că își riscase în mod conștient viața numai pentru a nu primejdui turnarea, atât era de devotată filmului. Sternberg o va descrie cu malițioasă nostalgie în memoriile sale: „*Era prima care remarcă dacă-mi trebuia un creion, prima care se precipită să-mi aducă un scaun când era nevoie. Nu întâlneau la ea nici cea mai mică rezistență. Rar se întâmpla să trebuiască să refacă o scenă în care juca ea...*“. Profitând de trecerea prin Berlin a fostului său patron, Ben Schulberg, regizorul i-a arătat ceva din materialul turnat cu Marlene și acesta s-a declarat interesat să-i finanțeze un film, la Hollywood. Cu sentimentul unei mari victorii, cineastul i-a comunicat protejatei sale oferta americană. Pentru prima oară, însă, în ciuda sumei respectabile, actrița *rezista*. Iritat și expeditiv, Sternberg i-a acordat cinci minute pentru a se decide și, demonstrativ, și-a scos ceasul din buzunar, măsurând timpul. Drept răspuns, blinda, receptiva actriță i l-a smuls și l-a aruncat pe podea.

Cum se vede, drama *Îngerului albastru* avea, de fapt, o dublă desfășurare, pe platou și în culisele acestuia. Pe platou, profesorul, imobilizat într-o cămașă de forță, gemea, răpus, în vreme ce dinspre scenă se auzea vocea Lolei-Lola, îndreptînd publicul:

„*Ich bin von Kopf bis Fuss
Auf Liebe eingestellt...*“

Calmat, în sfârșit, dar cu spinarea frîntă, ca portarul frustrat de uniformă din *Ultimul dintre oameni*, profesorul înaintează în beznă ulicioarelor târgului, rezemîndu-se, din cînd în cînd, de pereții muzei. Umbra lui Jannings se alun-

gește, expresionist, peste ziduri în vreme ce se îndreaptă spre o țintă numai de el știută.

O inscripție introduce tema paradisului pierdut: *ORA ET LABORA!* Este intrarea liceului, în poarta căruia bate acum, în fapt de noapte, Immanuel Rath. Și din nou, ca în *Der letzte Mann*, o rază de lumină vine în întâmpinarea personajului. Lampa paznicului smulge din întuneric fața desfigurată de suferință a fostului profesor, care înaintează acum, împleticindu-se, în lungul culoarului, căutîndu-și clasa. Cercul de lumină scaldă ușa știută, pe care profesorul o deschide îndreptîndu-se apoi spre catedră. Așezat la locul de odinioară, pare a îmbrățișa, teribil, cu privirea, pupitrele goale. Crispăt, într-o ultimă tentativă de a se crampona de viață, Immanuel Rath a și părăsit-o de-acum! Și, de departe, răsună ironic-mustrător acordul orologiului orașului: „*Üb immer Treu und Redlichkeit*“ — *Fii totdeauna credincios și cinstit...*

Astăzi, la aproape 60 de ani de la premiera *Îngerului albastru*, filmul lui von Sternberg e controversat, ca însăși personalitatea realizatorului. Pentru unii istorici este, de departe, capodopera „fără un rid“ a acestuia, tot ceea ce a izbutit el mai valabil; pentru alții, mai ales pentru zeloșii apologeți ai regizorului, nici nu reprezintă un von Sternberg autentic, este, scrie Claude Cellier, „*cea mai faimoasă și cea mai marginală dintre operele sale. E un film german, necaracteristic în raport cu tot ceea ce făcuse înainte sau va face ulterior regizorul...*“

În momentul premierei, însă, în seara zilei de 1 aprilie 1930, publicul imensei săli „Zoopalast“ a izbucnit, la unison, în prelungi ovații. Sternberg nu era acolo, să le primească. Cu cîteva săptămîni înainte luase, de la Hamburg, vaporul spre patrie. „*În timp ce docurile se pierdeau în ceață, i-am spus asistentului meu: «Bine că s-a terminat totul. Sper că nimeni nu mă va urma...*“

Se gîdea, oare, la Marlene, care în seara premierei trăia, pentru prima oară în viață, senzația îmbătătoare a triumfului? Gara Zoo era la doi pași de sala cinematografului. La miezul nopții, Maria Magdalena von Losch lua, și ea, trenul spre Hamburg, în întîmpinarea destinului ei...

...La 30 de ani Marlene Dietrich își începuse adevărata ei existență!

XI

CĂȚEAUA

(*La Chienne*)

de JEAN RENOIR (1894—1979)

Franța, 1931. *Scenariul*: Jean Renoir, după un roman de Georges de la Fouchardière. *Colaborator*: André Girard. *Imaginea*: Theodor Sparkhul. *Came-raman*: Roger Hubert. *Decorurile*: Gabriel Scognamillo. *Sunetul*: Joseph de Bretagne și Marcel Courme. *Distribuția*: Michel Simon (Legrand), Janie Marèze (Lulu), Georges Flamant (Dédé), Magdelaine Bérubet (Adèle), Gaillard (Alexis Godard), Alexandre Rignault (Langelarde), Jane Pierson (*portăreasa*), Sylvain Itkine (*avocatul*), Christian Argentin (*judecătorul de instrucție*).

De la o vreme, în presa gasconă puteau fi întîlnite anunțuri ciudate:

„TINERE ONORABILE! DACĂ ȚINETI NEAPĂRAT SĂ VEDEȚI CĂȚEAUA, NU VĂ COMPROMITEȚI ȘI MAMELE. VENIȚI FĂRĂ ELE!...“ sau „OCOLIȚI FILMUL CĂȚEAUA! E ORIBIL...“ și încă „UN SPECTACOL DE GROAZĂ PE CARE SUFLETELE SENSIBILE AR TREBUI SĂ-L OCOLEASCĂ!...“

Era vară, și stațiunea Biarritz gemea, în 1931, de vilegiaturiști. Iar *Cățeaua* tocmai își încheiase, la Nancy, o carieră meteorică de... două zile! Scandalul pe care-l dezlănțuisese acolo făcuse și el ocolul ziarelor. Organizațiile de extremă dreaptă, gardieni ai moralei publice, avertizaseră că nu vor permite proiectarea unui film „anarhist“ în orașul lor onorabil. Cum directorul cinematografului perseverase în intenția sa de a-l difuza, de îndată ce lumina s-a stins în sală, zeci de cetățeni „indignați“ au început să tropăie asurzitor și, ațîțați de scîrțîitul băncilor, au sfîrșit prin a le sfărîma „gospodărește“. Cu sala devastată, cu poliția la ușă, firește că directorul a renunțat la film. Dar, iată, scandalul promitea să reînceapă la Biarritz.

Dl. Siritzky, proprietar al unei luxoase săli din stațiune, rus de origine, nu părea totuși să se lase intimidat. Înzestrat cu o forță musculară ieșită din comun, era gata să se ia la hartă cu întreg orașul dacă-i plăcuse un film. Viața lui fusese, de altfel, o nesfârșită alternare de succese și eșecuri. Eșecul? Unul în plus nu-l mai speria. Avea voluptatea riscului, îi plăcea să sfideze inerția gândirii, adoptînd cu entuziasm tocmai filmele față de care colegii săi nutreau neîncredere.

Și acum, în preajma premierei, apucîndu-l de umeri pe tînărul autor, căuta să-l calmeze. Totul avea să decurgă în ordine! „*Dar anunțurile?*” — biiguia, timorat, inexperimentatul cineast. Într-oaregă această campanie dezlănțuită de forțe obscure? Povestea cu fetele fără mame...? Cu sufletele sensibile?... Iar Siritzky, cu zîmbetul său de om inimos: „*Anunțurile... eu le-am plătit! Fac parte din pregătirea mea de artilerie în vederea premierei...*”

Mulți ani mai tîrziu, Jean Renoir avea să recunoască faptul că Siritzky era un strateg de mîna întîii. Succesul pregătit de el a fost triumfal. Casele cinematografului au fost luate cu asalt nu numai de fete, ci și de mame, iar „sufletele sensibile” din Biarritz — sezonul turistic fiind în toi — au dat buzna să vadă filmul într-atît de hulit încît provocase „lupte de stradă” la Nancy. După trei săptămîni de proiecții cu casa închisă, sosi, în recunoaștere, însuși directorul faimoasei săli pariziene „Colisée”, grăbit să-și asigure exclusivitatea pe afișul capitalei.

Triumful venea, astfel, salutar, tocmai în clipa în care tînărul realizator se afla — cum avea s-o recunoască, ulterior, în memoriile sale — „*la capătul speranțelor [...] cinematografice... La urma urmelor, poate că dreptatea o aveau publicul și criticii. Trebuia să mă gîndesc să-mi abandonez, din nou, meseria...*” Din fericire, n-a abandonat-o!...

ȘANSA ÎNTÎLNIRILOR FERICITE

La drept vorbind, cel pe care mai toată lumea nu-l privea decît ca pe un diletant fusese împins în arena cinematografului de întîmplare. Răsfățat al destinului, fiul marelui pictor Auguste Renoir, cu obraji bucălați de copil nemuriți în trandafirul unor pinze care valorau milioane, începuse ca ceramist. De la ceramică, la cinema? Evoluția părea paradoxală! Și totuși, într-un interviu acordat, în 1932, revistei „Pour Vous”, Renoir o aprecia cu totul firească și se explica: „*Dintre toate artele, ceramica mi se pare cea mai apropiată de film. De ce rîdeți? Ceramistul imaginează un vas, îl fabrică, îl pictează, îl pune la ars; și, după cîteva ore, scoate din cuptor ceva neașteptat, foarte diferit de ceea ce dorea sau credea că face... Exact ca în cinematograful! Fiindcă și cineastul descoperă, în ceea ce trece drept opera lui, detalii ciudate al căror autor nu e el, ci... cuptorul!*”

Tînărul era un creator inventiv și un gînditor original. Lumea, însă, îl privea ca pe un „fecior de bani gata”. E adevărat că trăia din moștenire, din tablourile pe care tatăl i le lăsase, o dată cu atelierul de ceramică. Moștenise pînă și modelul preferat al părintelui său, cel din ultimii ani, din care ceramistul făcuse... o mireasă. Prin el, de altfel, prin Catherine Hessling, avea să ajungă și la cinematograful. Jean o iubea nebunește și cum, de cînd erau împreună, ea încetase să le mai pozeze pictorilor, s-a întrebat de ce n-ar „poza” pentru cinematograful, formă de spectacol care-i acaparase pe amîndoi. A scris un scenariu convențional, copiat după schemele melodramelor americane, înfățișînd viața năpăstuită a unei slujnice, l-a împeștrît cu cîteva momente de suspense și l-a angajat ca regizor pe Albert Dieudonné, un actor plin de sine care avea să fie lansat, peste cîtiva ani, de Abel Gance, ca Napoleon. S-ar părea că cei doi nu s-au înțeles din cale-afară de bine. După unele mărturii, Renoir și-ar fi realizat el însuși filmul, în porție de trei sferturi, ceea ce nu-l va împiedica

pe Dieudonné să-l „investească“ public ca elev al său, adăugînd orgolios: „Viitoarele sale producții îmi vor arăta dacă trebuie să fiu satisfăcut sau nu...”

Esențialul este că Renoir descoperise că poate plămădi în „cuptorul“ său nu numai ceramică, ci și... peliculă. E adevărat că fiecare tentativă cinematografică se solda cu dispariția cîtorva pînze din moștenirea tatălui. „Orice pas de-al Catherinei sau de-al meu în cariera filmului era marcat de un sacrificiu care-mi sfîșia inima. Trăiam o nouă versiune a Pielii de sâgri*. Îmi petreceam zilele obsedat de rușine și fiecare vînzare de tablouri îmi părea o trădare [...] Păstrasem ramele, ca niște găuri căscate spre un univers ostil [...] Era ca și cînd o conversație între mine și tata s-ar fi întrerupt pentru totdeauna...” Dar primele „lucrări“ nu erau decît opere de epigon. După cum singur mărturisește, se străduia, naiv și laborios, să-i imite pe maeștrii cinematografului american. Abia după cîțiva ani de ucenicie și — Doamne!, cîte tablouri înstrăinate — a avut revelația drumului pe care trebuia să apuce: „Arzîndu-mi idolii am înțeles cît mă înșelasem. Încetînd să acuz, protestez, așa-zisa lipsă de înțelegere a publicului, am întrezărit posibilitatea de a-l impresiona prin relatarea unor subiecte autentice, în tradiția realismului francez“. Momentul coincidea cu o întîlnire de însemnătate cardinală în biografia creatoare a lui Renoir: cea care l-a legat de Pierre Braunberger.

...Cînd, în 1970, l-am cunoscut pe Braunberger la Karlovy-Vary, acesta trecuse de 65 de ani și era la capătul unei furtunoase cariere. Interlocutor fermecător, obișnuit să întretină în jurul său, la recepțiile nocturne sau la barul hotelului „Pupp“, o roată de ascultători, Braun-

* Roman scris de Balzac în 1831, despre tînărul marchiz Raphael de Valentin căruia un personaj straniu îi dăruie un talisman — pielea de sâgri. Mulțumită ei, își va putea împlini orice dorință, numai că, de fiecare dată, suprafața pielii se va micșora și, împreună cu ea, și viața posesorului, al cărei simbol a devenit.

berger nu-și precupețea poveștile. Putea să-ți vorbească, de pildă, despre tatăl său, medic, care, fiindcă îl îngrijise în 1894 pe Louis Lumière, căzut la pat, ar fi avut privilegiul să fie cel dintîi spectator al cinematografului. Putea să-ți împărtășească din experiențele sale ca producător de film la Hollywood, începînd cu debutul, cînd fusese trimis să realizeze un film la Miami. A început repetițiile încă din tren, pentru ca, odată debarcați la destinație, să poată trece direct la filmare. Dar socoteala de acasă nu se potrivea cu cea de pe faleză. În momentul în care au sosit la Miami, superba plajă era bîntuită de un uragan pustiitor. Cum rafalele nu mai conțineau, fără să-și cruțe trupa, producătorul și-a continuat repetițiile în holul hotelului, în același ritm dezlănțuit, iar cînd soarele și-a reluat locul pe firmament a reușit ca în numai trei zile — adevărat record de eficiență — să termine filmarea. S-a întors, satisfăcut, la studio, s-a prezentat, mîndru, patronilor și... a fost concediat. I s-a reproșat că n-a știut să profite de uragan. Un asemenea eveniment meteorologic ar fi trebuit introdus ca fundal al acțiunii. „Dar în scenariu nici vorbă nu era de așa ceva!“ — s-a apărut zadarnic debutantul. N-avea decît să modifice povestea! — i s-a răspuns.

Ca interlocutor, Braunberger te putea captiva ceasuri de-a rîndul. Se și vedea că-i place să-și încerce puterea de fascinație. La mine simțea însă o oarecare rezistență și — incitat de insistențele sale — am avut, într-o seară, indelicatetea să-i mărturisesc alergia mea față de „comerțianții“ artei. Distinsul om de cinema a rămas, întîi, stupefiat. Apoi, într-o izbucnire de protest, mi-a înșirat numele ilustre ale celor cărora le înlesnise primii pași în cinematograf, riscîndu-și adesea propria carieră: printre ei, Germaine Dulac și Luis Buñuel, Alberto Cavalcanti și Marc Allegret, Alain Resnais și François Truffaut, Jean Luc Godard și Claude Lelouch și, înaintea tuturor, Jean Renoir, Renoir, Renoir!...

Ascultându-l pe Braunberger, lua alte proporții însăși statura socială a producătorului. A producătorului european, care nu trebuia în nici un caz confundat cu cel de peste Ocean. Producătorul american decide totul, ca un adevărat despot. În Europa, el, Braunberger, își concepuse funcția ca inspirator al filmului, ca stimulator al realizatorului, apropiat și devotat colaborator al acestuia. „Regizorul — observa Braunberger — vede lucrurile în detaliu, lui i-ar trebui o lupă, el se concentrează asupra filmului său, a secvenței la zi. Producătorul, însă, poate privi mai departe și misiunea lui e să-l orienteze pe regizor atunci când acesta începe să se împiedice, pe platou, de lucruri insignifiante”...

CUM SE AJUNGE
MARE CINEAST?

Senzaționala filmografie a lui Braunberger, stima și autoritatea de care se bucura printre profesioniștii filmului francez confirmau că, în îndelungata sa carieră, văzuse — mereu — departe. Când l-a cunoscut pe Renoir, abia întors din America, avea 20 de ani. Regizorul, cu zece ani mai mare, era încurcat în relațiile sale complicate cu Dieudonné, iar filmul *Catherine* era în impas. Producătorul l-a convins pe Dieudonné să renunțe la proiect, despăgubindu-l financiar, și l-a încurajat pe tânărul aspirant la favorurile cinematografului să preia filmările și, chiar, să treacă singur la operațiunea de montaj. Apoi, a produs un nou film regizat de Renoir, *Fiica apelor*. De fapt, dacă ceramistul s-a decis să treacă în spatele aparatului de filmat, a făcut-o mulțumită consilierului său, producătorul.

Jean Renoir era norocos! O altă întâlnire providențială i l-a scos în drum pe Jean Tedesco, proprietarul unui vechi local de teatru pe care-l transformase în cinematograf de avangardă — faimosul „Le Vieux Colombier”. Tedesco l-a găzduit în podul „teatrului” său, și acolo, chiar în „hulubărie”, s-a instalat cel mai mic studio din istoria cinematografilei. „Împreună cu Tedesco

și cu alți prieteni — istorisește Renoir — am improvizat o instalație care era, în fond, strămoșul tuturor celor folosite actualmente în studiouri: caracteristica sa era utilizarea unor becuri electrice ușor supravoltate. Aceste becuri erau așezate fie în cutii de tablă strălucitoare, fie în fața unor suprafețe vopsite în alb, fie în fața unor oglinzi de proiectoare izolate sau în grupuri, așa cum se face acum pretutindeni. Am păstrat și câteva lămpi cu arc, ce ne permiteau să desenăm, în linii mari, umbre pe fețe și decoruri. Ne alimentam aparatele de la un grup electrogen al cărui motor (un excelent « Farman » rămas de la un aparat accidentat) era răcit, din când în când, cu apă de la robinet. Ne confecționam singuri decorurile, machetele, costumele, totul. Developam și chiar copiam! Timp de un an am practicat, astfel, toate specialitățile meseriei...”

Așa, în aceste condiții, apărură, unul după altul, *Nana* în 1926, *Pe un motiv de charleston* și *Marquita* în 1927, *Fetița cu chibrituri*, *Chiulan-giul* și *Întrecerea* în 1928, *Deșertul* în 1929. Melodrame, basme, ecranizări... Nu succese triumfale, dar posibilități pentru cineast de „a-și face mîna” și a se impune ca o prezență pe „piața” cinematografică. „Cu riscul de a trece drept un burghez cumplit, nu mă pot împiedica să-mi împart cariera în două etape de esență pur materială: prima, cea în care plăteam eu ca să fac filme; a doua, cea în care mi se plătea ca să le fac [...] Trecusem astfel de la cinematograful de avangardă la industrie...”

Mai avea încă sumedenie de proiecte care „să meargă” atât la public, cât și la producători (poveștile lui Perrault, *Manon Lescaut*, chiar un *Hamlet*) când „jocurile” au fost încurcate, pe neașteptate, de consecințele gestului disperat al casei Warner. Cinematograful intra în era filmelor „sută la sută vorbite”. Și, acolo unde Clair se revoltă, unde L’Herbier și Grémillon, Gance și Epstein ezită, Jean Renoir pare a-și afla momentul așteptat. „Filmul sonor? L-am primit cu entuziasm. Am înțeles dintr-o dată tot ceea ce se putea scoate din folosirea sunetului...”

Din punctul său de vedere, mutismul cinematografului n-a fost, meru, decât o infirmitate pasageră pe care o dorea vindecată. În ciuda tăcerii lor, chiar filmele sale de pînă atunci aveau o dimensiune sonoră codificată în imagini, uneori chiar și în titluri: *Marquita* era un șlagăr de largă circulație, *Pe un motiv de charleston* avea o eroină „sălbatică” inebunită de dansul de peste Ocean. Pe scurt, Renoir, care abia aștepta prilejul unei creații „fono-vizuale”, își îndreptă privirile spre prietenul său Braunberger.

Producătorul nu mai era, însă, liber în mișcări. El nu numai că devenise director al studiourilor Billancourt, dar se procopsise și cu un asociat, un oarecare Roger Richebé, fiul unui influent proprietar de cinematografe. „Dacă e vorba de film sonor, atunci trebuie solicitați regizori experimentați!” — gîndea acesta. Și-l aduce, din America, pe Robert Florey, pornit, cu ani în urmă, să facă cinema acolo, dar care reușise mai curînd o fructuoasă carieră de reporter, corespondent al revistelor franceze de specialitate. La Billancourt, Florey realizează — în 1929—1930 — primele filme sonore franceze: *Calea e frumoasă*, *Amorul cîntă* și *Alb și negru*. Filmele sînt tehnic ireproșabile, dar de o mediocritate care-i descurajează chiar și pe producători. Cînd Robert Florey e reexpediat la Hollywood, Braunberger îndrăznește să aducă în discuție numele prietenului său. Richebé Jr., demn urmaș al omului de afaceri, nu are nimic împotriva să-l promoveze pe Renoir Jr. Dar cere, înainte de toate, garanții. Ar dori să vadă „ceva sonor” realizat de cineast, însă ceva care să fie atît de ieftin încît nici să nu-i simtă prețul.

Grea problemă pentru Jean Renoir. Avea în vedere ecranizarea unui roman de succes al lui Georges de la Fouchardière — *Căteaua* — dar proiectul comporta un deviz considerabil. Își amintește atunci de o scurtă comedie a lui Feydeau — *Băiețelul ia un purgativ* — istorie ușorică, dar hazlie, despre o familie respectabilă care așteaptă un invitat de onoare în vreme ce bebe-

lușul casei refuză să ia sarea amară prescrisă de medic. Cineastul a scos manuscrisul din sertar. l-a șters de praf, a însălat scenariul în șase zile, l-a filmat în șase zile, l-a montat în șase zile și — cum povestea ulterior cu mîndrie, într-o convorbire televizată — i-a și scos cheltuielile în următoarele șase zile de exploatare! Lung-metrajul, realizat cu investiții minime, le va aduce producătorilor cîteva milioane. Este acesta un examen?

Evident că pe Renoir îl interesa nu atît proba la care-l supunea Richebé, nu atît farsa cam groasă și convențională a lui Feydeau, cît posibilitatea experienței muncii cu sunetul. Dar sunetul înțeles nu pasiv și unilateral, ca dialog, ci ca atmosferă specifică. „Oamenii își închipuie că, într-un film sonor, doar dialogul contează. Și eu cred în dialog, dar el nu constituie decât o parte a sunetului. Un suspin, scîrșitul unei uși, niște pași pe caldarîm pot fi, pentru mine, tot atît de elocvente ca și un dialog...” Umblînd după sunete cît mai firești, Renoir a fost văzut într-una din cele șase zile ale „Facerii” tîrîndu-și echipa de sunet, cu întreaga-i aparatură greoaie, la cabinetul de toaletă al studiourilor Billancourt. Acolo unde pînă și regele merge de unul singur, sunetiștii au pătruns buluc, fiindcă autorul filmului *Băiețelul ia un purgativ* dorea să înregistreze, nici mai mult, nici mai puțin, decât zgomotul apei trase. Deși efectul a fost de cataractă, noutatea a frapat publicul. Și nu numai publicul, din moment ce, cîteva săptămîni mai tîrziu, la porțile studioului a bătut o delegație de tehnicieni ai casei americane Western Electric, avînd ca obiectiv să afle cum a fost realizat insolitul efect sonor. În fața acestor rezultate, care depășeau cele mai optimiste așteptări ale lui Braunberger, Jean Renoir dobîndi cîștig de cauză: posibilitatea să treacă la realizarea filmului *Căteaua*. Rîzînd cit îl ținea gura de stupiditatea umană, cineastul declara mai tîrziu: „Am devenit «mare»... trăgînd apa la toaletă!...”

O a treia întîlnire providențială pentru regizor a fost cea cu actorul Michel Simon. Îl

cunoscuse încă de prin 1927, pe cînd tînărul adus de Pitoëff de la Geneva reperta un succes triumfal pe Champs-Élysées, cu *Jean de la Lune*, o comedie de Marcel Achard. L-a solicitat imediat în *Chiulangiul*, un vodevil cazon pe care îl realiza în anul următor. În mod curios, Pierre Leprohon susține că Michel Simon aici și-ar fi făcut debutul cinematografic, sub auspiciile lui Renoir (vezi *Maestrul filmului francez*, p. 139!). Debutantul apăruse, totuși, pe ecrane încă trei ani înainte, în *Răposatul Mattia Pascal* (într-un rol cîtuși de puțin neglijabil) dar chiar și atunci mai avea alte trei filme la activ, între care și *Patimile Ioanei d'Arc* de Dreyer.

Michel Simon se afla din nou alături de Renoir în clipa „examenului” cu filmul sonor. În *Băiețelul ia un purgativ* interpreta, grav și emfatic, rolul distinsului oaspete. „*Michel Simon, actorul, mă pasiona!*” — mărturisea mai tîrziu cineastul. Era și firesc! Prea aveau multe afinități: nonconformismul ofensiv, umorul truculent, setea de viață, gustul aventurii, dragostea pentru natură. „*Michel Simon — avea să spună Renoir — este teatrul și cinematograful însuși, un personaj neverosimil. Harul acestui om este incredibil...*”

I-a acordat, cu asentimentul entuziast al patronilor săi, rolul principal. Ca parteneră, i-ar fi dat-o pe vedeta statornică a tuturor filmelor sale, pe soția sa, Catherine. Studioul dispunea însă, prin contract, de tînăra actriță Janie Marèze care, la apogeul frumuseții ei, număra, la numai 22 de ani, vreo șapte apariții pe ecran. Tocmai fusese partenera marelui actor Raimu în *Mam'zelle Nitouche* de Marc Allegret. Rolul din *Căteaua* avea să-i fie, totuși, fatal.

Dar să nu anticipăm! Pînă una-alta, episodul marca finalul căsniciei lui Renoir. Dacă debutul său cinematografic fusese un inel de cununie oferit fermecătoarei Catherine Hessling, abandonul, forțat, din *Căteaua* provoca și ruptura cu

soția sa. Ea n-a putut depăși decepția, deși regizorul — cum o mărturisește — i-a propus să renunțe și el, solidar, la film. „*A refuzat sperînd că voi insista. N-am insistat!*” — adaugă Renoir.

Era sfîrșitul unei aventuri începute ca o sărbătoare și încheiate fatidic. Cinematograful se vădea o divinitate feroce, care își devora slujitorii. Pentru Renoir era ca și cum și-ar fi îngropat dragostea în zidurile catedralei pe care o ridica. Iar pentru Catherine, *Căteaua* a însemnat mai mult decît sfîrșitul unei căsnicii: era amurgul prematur al unei cariere. A mai putut fi reîntîlnită apoi pe ecran doar într-un rolșor episodic din filmul lui Pabst *De sus în jos* (în care Michel Simon și Jean Gabin își împărțeau, în 1933, rolurile principale) și, doi ani mai tîrziu, umbra actriței mai trecea, vag, prin *Crimă și pedeapsă*, ecranizarea lui Pierre Chénal. Lipsită de tandra îndrumare a soțului ei, actrița, care turnase în șapte ani 13 filme, nu mai însemna nimic. În 1935, în același an cînd se retrăgea, resemnată, din viața cinematografică, solicita tribunalului parizian și pronunțarea divorțului...

TEATRUL DE
MARIONETE AL LUI
JEAN RENOIR ...

În memoriile sale, Jean Renoir mărturisea că prima sa pasiune artistică a fost... teatrul

de păpuși. Avea cinci ani cînd abia aștepta duminicile, ca să fie dus la Tuileries pentru a urmări evoluția păpușilor îmbrăcate după moda secolului XVIII, în care fuseseră plăsmuite. Doctorul, Jandarmul și acel universal personaj căruia francezii i-au spus Guignol — asemănător cu Vasilache al nostru — i-au devenit prieteni apropiați.

Sub semnul reminiscențelor acestei bucurii de copil își va începe și *Căteaua*: în fața cortinei încă neridicate a unui teatru de marionete, comperul tras de sfori se adresează, ceremonios, publicului: „*Doamnelor și domnilor, avem onoarea să vă prezentăm o zguduitoare dramă socială. Spectacolul nostru își propune să arate că viciul este totdeauna pedepsit cum se cuvine...*”

Dar, din dreapta, s-a și ivit Jandarmul, care, cînd vine vorba de viciu, face opinie separată:

— *Doamnelor și domnilor, avem onoarea să vă prezentăm o comedie cu pronunțate tendințe morale* — declară noul venit, cu vigilența cenzorului de pretutindeni.

Iată-l strecurîndu-se, însă, între ei și pe Guignol:

— *Ce faceți aici?*

De cîte ori va fi jucat, oare, această uimire?

— *Aruncăm comedia!* — îi răspund cei doi.

— *Voi? Atunci mie ce mi-ar mai rămîne de făcut? Nu-i ascultați, doamnelor și domnilor, pe acești oameni, altfel bine intenționați. Piesa pe care o să v-o arătăm nu-i nici dramă, nici comedie, nu are intenții morale și nu vă va dovedi nimic. Personajele ei nu-s nici eroi, nici trădători scelerati. Sînt oameni sărmani, ca voi și ca mine! Cele principale sînt trei la număr: el, ea și celălalt, cum se întîmplă mai totdeauna...*

El este un tip cumsecade, nu foarte tînăr, dar timid și din cale-afară de naiv! (Prin supraimpresiune, peste figura lui Guignol apare chipul unui bărbat de vreo 40 de ani, privind miop de după ochelari, cu gîtul strîns în papion și cu o expresie tristă.) Cum a avut „imprudența” să-și formeze o cultură intelectuală și afectivă superioară mediului în care trăiește, lumea îl ia, îndeobște, drept imbecil. Ea e, în schimb, o femeiușcă nostimă, deși trivială. (Din întineric, din neființa în care se va destrăma cîteva clipe mai tîrziu, a apărut o tînără în rochie de culoare închisă, cu guler de danteluță albă și pălărioară cochetă.) E totdeauna sinceră, și totdeauna minte! Iar celălalt e întreținutul — Dédé și nimic mai mult! (O nouă supraimpresiune dezvăluie, de astă dată, un „gigolo” surîzător, de o eleganță pe cît de ostentativă pe atît de dubioasă.)

— *Și acum, doamnelor și domnilor, spectacolul începe!* — vestește, frenetic, atotștiutorul Guignol.

Și spectacolul începe, într-adevăr, printr-o înlănțuire asupra unui tort uriaș purtat de un chelner. Este aniversarea domnului Henriot, ono-

rabil patron al unei ceaprazării, la care lucrează, în calitate de casier, domnul Legrand, „El”... Se țin discursuri, se rostesc toasturi, se bea strașnic și se rîde de bietul funcționar care, fără antren, transpiră strașnic în costumul său de gală. Legrand va părăsi, curînd, chiolhanul, neregretat de nimeni. În drumul său spre casă va fi, însă, martorul unui incident care-l tulbură: un bărbat lovind o tînără fără apărare. Casierul nostru n-are stofă de erou, dar nici nu poate trece impasibil pe lîngă o asemenea josnicie. El intervine în busculadă cu un asemenea avînt încît îl doboară pe agresor care, ce-i drept, nici înainte nu era prea stăpîn pe echilibrul său. Justițiarul va avea prilejul să constate că tînăra doamnă este mai curînd dezolată de ce i s-a întîmplat abjectului huligan decît recunoscătoare. Legrand se vede nevoit să-i încarce pe amîndoi într-un taxi. Pe bărbat îl lasă în fața unui hotel suspect, iar pe tînără o conduce spre casă.

— *Să știți că e bine-crescut!* — ia fata apărarea brutei. Numai cînd începe să bea se enervează. *De-ați ști cît e de talentat... Ar trebui să-l vedeți cînd îl imită pe Maurice Chevalier. Îi lipsesc, din păcate, relațiile, așa încît trebuie să-l ajut.*

— *Să-l ajutați?* — murmură, surprins, salvatorul.

— *Sîntem împreună de trei ani* — răspunde fata. *În definitiv, e ca și cum am fi căsătoriți, nu? Dar dumneavoastră... Sînteți controlor la teatru?* — îngaimă ea, încercînd să-și explice vestimentația lui de gală.

— *Nu!* — răspunde Legrand, incurcat. *Eu... vedeți... sînt artist... Pictor...*

Și încet, încet, au ajuns la casa fetei. Cere-monios, domnul Legrand o întreabă cînd ar mai putea-o revedea. Ar dori o întîlnire, deși, cu toată firea-i de artist, pictorul nu e chiar liber. Ba e chiar însurat cu o cotoroanță arțăgoasă, care-l compară mereu cu fostul ei soț, caporalul Godard, dispărut eroic pe cîmpul de luptă. Primul ei

soț, Alexis, n-o făcea pe deșteptu' în fața șevaletului, era un bărbat adevărat. Nu-i umplea casa cu tablouri aiurite, de a ajuns să-i fie și rușine de vecini. Era activ, se descurca; bărbat, nu momîie!

E de mirare, deci, că bunul domn Legrand — casierul cu nostalgii boeme — se va simți mai bine alături de Lulu, tinăra pe care destinul i-a aruncat-o în brațe? O va instala într-un mic apartament mansardat, pe care-l va împodobi cu mobilă cochetă și cu tablourile pe care cumătra Adèle nu le înghite la ea acasă. Va dobîndi, astfel, posibilitatea să le contemple liniștit, ținînd-o în brațe pe adorabila sa protejată...

Din ce bani izbuteste modestul casier să-și construiască cel de-al doilea cuib? Renoir nu dă un răspuns acestei întrebări firești, deși îl sugerează, subtil, în filigranul unei secvențe din viața de familie. Obiectivul, pornit dintr-un plan-detaliiu al autoportretului neterminat al pictorului-casier, se retrage și îl surprinde pe Legrand din spate, în fața șevaletului, contemplîndu-se în oglindă. Prin fereastra deschisă se aude pianul chinuit de degetele unui copil din vecini și vocea unei femei, poate mama, care fredonează o melodie. Pe fondul acesta sonor, intră, ținînd-o și aferată, doamna Legrand:

— *Iar o faci pe nebunu' — izbucnește ea cînd îl vede cu pensula.*

Iar artistul, cu voce suavă:

— *Ți-ai terminat plimbarea, scumpo?*

Scotîndu-și, cu un gest energic, pălăria, „scumpa“ îl pune la locul lui:

— *Eu n-am timp de distracție. Am fost să ridic dobînda pe obligațiunile mele...*

— *...Obligațiunile noastre! — rectifică, tandru, Legrand. Amendament care o face pe Adèle să-și ridice vocea și mai strident:*

— *Obligațiunile mele! În casa asta, ție nu-ți aparține nimic!*

Și, în timp ce Adèle se îndreaptă, glonț, spre dormitor, Legrand, continuînd să aștearnă tușe pe pînză, fredonează distrat:

— *...obligațiunile noastre... ale noastre...*

În adîncimea cîmpului, prin fereastra larg deschisă distingem apartamentul de vizavi, unde o fetiță cîntă la pian și o femeie deretică. Pînă acum, întreaga scenă a fost filmată fără tăieturi de montaj, dintr-un singur plan. Aparatul s-a pus în mișcare o dată cu Adèle și a însoțit-o în cursul întregii discuții, pînă în dormitor, unde ea își ascunde banii în șifonier.

Comentînd elogios acest mod neobișnuit de a filma, Freddy Buache observa: „*Narațiunea este mereu articulată pornind de la o magistrală utilizare a posibilităților dramatice ale profunzimii cîmpului. Procedul permite cineastului să dizolve tradiționalul montaj vertical linear, sub presiunea semantică a planului-secvență, așa cum îl va defini, abia după război, André Bazin, referindu-se la Orson Welles.*“

Este semnificativ faptul că, chestionat în legătură cu această particularitate a stilului său atît de evidentă în *Căteaua*, Renoir a mărturisit că ea nu era rezultatul unor complicate căutări de limbaj, ci urmarea deciziei de a asigura continuitatea jocului actoricesc, în condițiile atît de delicate ale înregistrării sunetului. „*În momentul în care interpretul a pornit în cursă, trebuie lăsat să și-o termine. Tehnica fărîmîțării acestei curse, filmînd-o puțin cîte puțin, riscă să taie inspirația actorului. Eu nu mă consider decît servitorul jocului actorilor. Nu lor le cer să joace în raport cu camera de filmat, ci aparatului îi cer să lucreze în raport cu actorii. Și sînt evidente în Căteaua planurile în care urnesc din loc camera numai pentru a nu le tăia jocul...*“

„GOANA DUPĂ
VRĂJITOARE...“

Firește că tehnica post-sincronizării i-ar fi ușurat filmările, lăsîndu-i posibilitatea de a uza și de suplețea montajului. Renoir avea să refuze, însă, mereu recursul la

această soluție pe care o considera „o infamie“ ! „Dacă am trăi în secolul al XII-lea — glumea el —, partizanii post-sincronului ar fi arși în piața publică pentru erezie. Pentru că această metodă nu este decât echivalentul credinței în dualitatea spiritului...“

Lăsînd la o parte patetismul dublat de umor cu care regizorul acuză „schizofrenia“ tehnicii dublajului și post-sincronizării, trebuie să remarcăm ingeniozitatea cu care, încă la începutul erei sunetului, găsea paliative insuficiențelor tehnice. Cum procedeul mixajelor încă nu fusese inventat, cineastul era osîndit să lucreze pe o singură bandă de sunet. Pentru a-și dobîndi, totuși, chiar în aceste condiții, o relativă autonomie de montaj, el filma simultan același plan cu mai multe camere. În felul acesta, imaginea putea urmări „curșa“ actorilor dintr-o singură respirație, asigurînd, totodată, condiții adecvate trăirii interpreților și posibilități variate, în unghiuri și cadre, monteurului.

Renoir a fost mereu obsedat de necesitatea ca actorul să nu simtă povara tehnicii. Henri Cartier Bresson, unul dintre asistenții săi, amintea că l-a văzut pe politicianul regizor turbat de furie și concediînd pe loc un operator numai fiindcă îndrăznise să măsoare cu un metru de timplar distanța dintre fața actorului și obiectiv. „Se prăbușea misterul — a explicat regizorul. Actorul era gata de joc și — uite ! — sosește un domn care-i lipește un metru de nas !“ Clasicul filmului francez a avut totdeauna cultul actorului, obsesia lui. „N-am scris niciodată vreun text — spunea, comentîndu-și retrospectiv creația — fără să știu cine avea să-l joace.“

Ideea sunetului îl pasiona tocmai în această lumină. El credea că actorul își poate descoperi personajul și prin timbrul vocii. Iată și de ce ținea atît la autenticitatea înregistrării directe, fiindcă timbrul izvorăște din trăire, nu se poate reconstitui într-o operație de tehnică rece. Firește că Renoir era conștient și de riscul pe care și-l

asuma. Unele rudimentare ale timpului nu îngăduiau o înregistrare de bună calitate „în direct“ și, din această cauză, multe din dialogurile filmului rămîn incomprehensibile chiar pentru spectatorul francfon. În *Căteaua*, tehnica n-a corespuns întotdeauna capacității de invenție a cineastului. Dar importantă pentru intențiile realizatorului n-a fost atît claritatea de cristal a sunetului, cît *atmosfera* sa ! În prefața la decupajul integral al filmului, Claude Beylie remarcă reușita lui Renoir de a-l scălda într-o ambianță sonoră complexă, restituind zgomotele străzii, claxoanele de automobil, cîntecele muzicanților ambulanți, pînă și susurul apei în rigole, după ploaie, zgomote care uneori ajung chiar să acopere dialogul. Atît de departe se merge în căutarea veridicului, încît conversațiile se încălecă, replicile devenind — în unele momente — inaudibile. Confuzia înscrisă pe banda sonoră a filmului își are sursa în refuzul autorului de a „domestici“ sunetul, în miza sa conștientă pe capacitatea spectatorului activ de a completa, cu imaginația proprie, ceea ce nu se aude clar.

Filmul devenea astfel mai dificil de urmărit, e adevărat. Dar Michel Simon, care izbutea aici una dintre cele mai desăvîrșite creații din cariera sa, mărturisea că niciodată nu s-a simțit mai liber pe un platou. „*Nutresc pentru Căteaua o imensă tandrețe* — spunea actorul, după 35 de ani. *Pentru că este cel dintîi, și unul din rarele filme care mi-au dat sentimentul de a fi colaborat cu adevărat...*“

Ca să înțelegi ce înseamnă starea de libertate în jocul unui actor, trebuie să-l urmărești pe Michel Simon îndrăgostit de Janie Marèze. Casierul său, onorabilul domn Legrand, întîrzie sprijinit de poarta de fier a intrării, stringînd-o la piept pe dulcea, picanta Lulu, care are brațele pline de flori și sufletul debordînd de recunoștință.

— *Ce seară minunată mi-ai dăruit ! Singurul lucru care mă supără e că risipești prea mulți bani cu mine.*

— *Dar, draga mea* — protestează, buimac de fericire, casierul — *mi-au mai rămas opt franci! Destul pentru metrou.* (Și apoi, oftînd.) *Trebuie să mă întorc. Cît aș dori să petrec o noapte, doar o noapte cu tine. Să-ți simt, o noapte, trupul fierbinte lângă al meu... Lasă-mă să urc...*

Ei au început să-i tremure florile în mînă:

— *La ora asta? Ce va spune soția ta? Și vecinii mei? O, crede-mă, dorința asta mă chinuie și pe mine, nu mai puțin, dar nu se poate! Fii rezonabil...*

Dar cum el, purtat de elan, a și ridicat capul, remarcă surprins lumina la fereastra mansardei. „*Am uitat s-o sting*“ — descoperă Lulu, din ce în ce mai încurcată. Legrand vrea să urce, cu o expresie de candidă îngrijorare: „*Dacă sînt răufăcători acolo?*“ Iar ea, izbucnind în ris: „*Crezi că ar fi aprins lumina?*“ După ce, cu greu, se desprinde de tomnaticul, dar avîntatul îndrăgostit, Lulu îl găsește sus, trîntit pe pat, numai în cămașă, cu țigara în colțul gurii, tremurînd de enervare, pe iubitul ei Dédé. Și în timp ce, în stradă, Legrand se îndepărtează, amețit de dragoste, ea îi relatează lui Dédé primejdia pe care a evitat-o.

— *Ei, și?* — face „gigolo“-ul. *M-ai fi prezentat drept frățiorul tău. Ascultă, scumpo* — îi spune, în timp ce ea se așază, tandră, pe pat. *Am nevoie de lovele!*

Lulu e dezolată, n-are bani. I-a lăsat lui Legrand în portmoneu ultimii franci, pentru metrou. „*Și florile?* — izbucnește el. *Și cutia asta? Ce sînt?*“

— *Bomboane...* — răspunde, vinovată, femeia.

Cu un gest furios, întretînutul zvîrle cutia de perete, făcînd să țîșnească bomboanele din ea ca niște proiectile. „*Bomboane!*“ Sare din pat și își îmbracă haina. „*Bomboane, auzi!*“ O respinge furios și ar pleca dacă privirea nu i-ar fi, dintr-o dată, atrasă de pînzele care împodobesc pereții. Tablourile lui Legrand...

Tablourile acestea nu sînt nici măcar semnate, fiindcă Legrand e un artist smerit, el nu

caută în artă gloria, ci bucuria. Dar cum, pentru a dobîndi valoare, pînzele au nevoie, totuși, de un autor, Dédé inventează o pictoriță americană, Claire Wood. Și stratagema are succes! Mai mult chiar, un critic plastic se entuziasmează pentru necunoscuta artistă sosită de peste Ocean. Bun prilej pentru fiul lui Auguste Renoir de a persifla, ironic, comerțul proprietarilor de galerii. „*Noi, criticii, sîntem cei care îi fabrică pe pictori!*“ — îl pune să declare, semnificativ, pe ziaristul Langelarde.

Cîteva săptămîni mai tîrziu, trecînd prin fața galeriei de artă, tablourile semnate de Claire Wood vor atrage atenția unui domn onorabil între două vîrste. Este Legrand, care află, astfel, valoarea propriilor sale pînze: 25 000 de franci. „*Nu-i mult!* — îl asigură negustorul. *Fiindcă numele pictoriței americane a început să fie cotate în străinătate.*“ Iar în cuibul dragostei sale, ramele de pe pereți își cască golurile spre universul ostil... (Exact așa cum se întîmpla, cu ani în urmă, în casa lui Jean Renoir, cu ramele pînzelor părintelui său...) Calmă, Lulu îi va explica — doar i le dăruise! — că le-a găsit un plasament. Din moment ce Legrand le socotea prea neînsemnate ca să le recunoască paternitatea, ea le-a atribuit pictoriței americane inexistente. A făcut vreo greșală? La urma urmelor, Legrand are motive să fie chiar fericit de istețimea iubitei sale. Ei îi datorează revelația că și-ar putea asigura existența din joaca de-a arta. Mai trebuie să inventeze doar pretextul de divorț, să se descotorosească de acra sa consoartă, ceea ce — presimte ea! — nu-i va fi ușor. Dar Renoir, metamorfozat în destin, i-l aruncă în drum, neașteptat, pe caporalul Alexis Godard, eroul dispărut în război.

Alexis n-a căzut pe front, cum crezuse naiva Adèle. El a profitat, doar, de învîlmășeală pentru a-și face pierdută urma și a-și „reface“ viața. O viață cam agitată și mereu tulburată de crize financiare. Liberă, dar costisitoare. Ceea ce-l

împinge să-i atîină calca lui Legrand, propunîndu-i o „afacere“:

— *Închipuie-ți că mă întorc și spun: femeia aceasta îmi aparține, căsătoria voastră nici nu-i valabilă. Sînt primul soț, sînt erou de război. Destul, nu? — încheie, amenințător. Ce mi-ai putea răspunde?*

— *Nimic! — recunoaște, dezarmat, Legrand. Aș pleca, pur și simplu!*

Și se vede bine că nu glumește. S-a și întors, gata de plecare, astfel încît celălalt, cel cu „afacerea“, trebuie să-l apuce de umeri ca să nu-l piardă.

— *Așteaptă! Eu mi-aș continua sacrificiul, dar pentru asta trebuie să mi se ofere o mică indemnizație, nu? Zece mii de franci, acolo... N-ar fi mai nimic pentru unul ca dumneata...*

Dar Legrand o ține morțiș că e rîndul său, la sacrificiu, că bravul erou de război trebuie să-și reia locul legitim. Uzurpatorul să plece! — se înfierbîntă pașnicul casier, și această sfîntă indignare îl lasă perplex pe bietul Godard, care își făcuse alte socoteli. S-ar mulțumi și cu o bancnotă de o mie, dacă „uzurpatorul“ i-ar plăti-o pe loc. Dar acesta nu are bani. Nu are decît o mică idee. Adèle, fidela „lor“ soție, își păstrează economiile în șifonier. Alexis n-are decît să caute banii acolo. În seara următoare o s-o ducă pe Adèle la teatru și în lipsa lor... Cu duioșie, Legrand îi strecoară eroului de război cheia apartamentului.

— *Pe mîine seară, la zece! — îi repetă, la despărțire.*

Încheiată într-un bistro, înțelegerea a fost parcă pecetluită de sunetele cristaline ale unui pian mecanic. Travelingul asupra ciocănelor care tamburinează cadentat pe strune se înlănțuie cu imaginea cadranului unui ceas al cărui „cuc“ își repetă refrenul de nouă ori. E o seară pașnică în casa soților Legrand. Adèle pune masa, iar Legrand intră în sufragerie fredonînd „*Marlborough pleacă la război / fără să știe cînd se va întoarce...*“ Spectatorul știe însă că Marlbo-

rough trebuie să se întoarcă „de la război“ dintr-o clipă în alta. Truffaut va face, cîndva, o remarcă esențială pentru arta lui Renoir: „*Unii cinești — spune autorul Noptii americane — cred că în munca lor trebuie să se pună «în locul» producătorului, alții «în locul» publicului; Renoir lasă totdeauna impresia că se pune în locul personajelor sale...*“ Îl simți, într-adevăr, pe Renoir în spatele lui Michel Simon, după cum sub jovialitatea domnului Legrand în seara „marelui spectacol“ bănuiești bucuria micului Jean în fața năstrușnicilor farse de la teatrul său de păpuși.

— *Iar vii de la cafenea? — îl primește, acră, Adèle.*

Legrand nu pare a-i da atenție. Fredonînd distrat refrenul belicosului Marlborough, se așază, ca din întîmplare, chiar sub portretul bravului căprar căzut în război. „*Uite în ce hal poate să-mi vină acasă!*“ — tot bombăne Adèle, în vreme ce casierul, cu un zîmbet năstrușnic sub mustața tremurîndă, își continuă refrenul: „*Se va întoarce de Paști / sau de Sfînta Treime*“ și, neputînd rezista tentației, se întrerupe aruncînd o provocare:

— *Și dacă, totuși, s-ar întoarce, dacă ar reveni? Ce-ai face, Adèle?...*

— *Du-te și te culcă! — îl repede ea, disprețuitoare. O să lămurim mîine chestia asta...*

— *Mîine? — izbucnește într-un hohot satanic Legrand, fixînd cu privirea cadranul pendulei. Mîine, Adèle, mîine vom trăi lucruri mari în casa asta... Scuzați-mă, doamnă, că vă spun pe nume. Este o urmare a unei neînțelegeri care, oricum, a durat prea mult și în urma căreia ne-am culcat, cîtiva ani, în același așternut.*

Imaginea cuplului Legrand în patul conjugal este succedată de cadranul în gros-plan al ornicului, al cărui ticăit măsurînd timpul inexorabil domină banda sonoră. „*Mi-e sete!*“ — comunică soțul și o pornește, lipăind cu papucii, spre bucătărie. Traversînd culoarul în beznă, smulge bușonul siguranțelor, întrerupînd curentul. „*Pană*

de electricitate!“ — anunță, dezolat. O umbră pătrunde, pe furiș, în apartament, împiedicându-se de un taburet potrivit cu temei în drumul său. Însăpăimântată de zgomot, Adèle părăsește patul, în timp ce Legrand s-a și aruncat, brav, asupra „hoțului“, imobilizându-l. „Ajutor!“ — imploră cumătra cât o ține gura. „Săriți, hoții!“ — urlă ea. Și vecinii, ce să facă? Sar! Ei intră prin ușa deschisă, curentul electric revine și el și, în lumina violentă, răufăcătorul își ascunde, rușinat, obrazul în palme.

— ...Soțul meu — își tot relatează Adèle romanul polițist — l-a imobilizat. Tocmai se dușese să ia o gură de apă, când l-a surprins în apartament.

Legrand, în pijama, o întrerupe, binevoitor, chiar în momentul culminant, cel al eroicei încăierări cu „banditul“.

— Înțeleg motivele care te fac să inventezi istoria asta cu bandiți, Adèle. Dar poliției tot va trebui să-i mărturisești, pînă la urmă, adevărul! Așa că, la ce bun s-o mai încurci? Vecinii noștri vor fi discreți.

Și apoi, adresându-se martorilor:

— Domnilor, aici e vorba de o dramă intimă. Eram în pat, alături de doamna, când ne-a surprins soțul ei. Temîndu-se de o scenă violentă, ea a strigat după ajutor. Dar nu era cazul, doar atît eu cît și soțul legitim sîntem oameni de lume.

Și, în fața privirilor aiurite ale Adèlei, dezvăluie fața „banditului“:

— Am încurcat-o! — exclamă Godard.

— Alexis, n-ai murit! — constată, nu fără reproș, văduva, care trebuie, acum, să-și ia rămas-bun de la onorabila pensie.

„Eu cred în dialog ca parte integrantă a secvenței — nota Renoir în memoriile sale. Nu ca mijloc de a explica o situație. Să ne închipuim că am de turnat o scenă de dragoste. Actrița încarnează perfect rolul. E frumoasă și talentată. Partenerul ei e frumos ca soarele. Mai mult, chiar, e și simpatic. Publicul trebuie să-și facă o idee despre sentimentul care-i tulbură. În teatru nu

există decît un singur mijloc de a obține complicitatea publicului, și anume acela de a găsi cuvintele nemuritoare ce exprimă marca dorință a celor doi parteneri. În cinema, și datorită gros-planului, nu-i nevoie de explicație [...] Strălucirea ochilor, buzele umede spun mai mult decît o tiradă. Majoritatea dialogurilor unui film par a fi adăugate numai pentru a ajuta la clarificarea subiectului. E o concepție falsă! Dialogul se îmbină cu subiectul și revelează individul. Căci adevăratul subiect e acel individ la dezvăluirea căruia contribuie dialogul, imaginea, situația, decorul, tensiunea și eclerajul. Lumea e un tot...“

În secvența revenirii veteranului de război rătăcitor, Legrand se așază, fără replică, pe scaun, contemplînd, tihnit, scena. Atitudinea lui e mai elocventă decît cea mai explicită replică. Este triumful trăgătorului de sfori în fața desăvîrșitei farse pe care a pus-o la cale. Dar în teatrul de marionete al lui Jean Renoir înșelată e toată lumea. Șantajistul murdar cade în capcană ca un măr copt din pom, Adèle, care joacă, în fața vecinilor, comedia soției admirîndu-și viteazul bărbat, se trezește prinsă și ea în cursă, iar Legrand însuși va suferi, în clipa victoriei, prăbușirea cea mai adîncă, de care nu vor fi cruțați nici înșelătorii săi, Lulu și Dédé.

„ASASIN PENTRU
PRIMA OARĂ!!!“

Izbucnind, neanunțat, în apartamentul suavei iubite, gata s-o înștiințeze

că în sfîrșit e liber, că va fi de acum tovarășul îmbătătoarelor ei nopți, Legrand îl găsește, în patul său, pe Dédé! Înșelătorul înșelat ar ierta totul și ar înghiți totul. Dar infuriată că lipsa de tact a lui Legrand i-a tulburat ceasul de plăcere, blinda Lulu, atît de asemănătoare Lolei de la „Îngerul albastru“, a înghițit, parcă, mătrăgună.

Uluitoare este, înainte de toate, abilitatea cu care Renoir știe să treacă de la un climat la altul, de la umor la oroare, de la Lubitsch la von Stroheim. Romanul lui La Fouchardiére avea să mai fie încercat o dată pe ecran, zece ani mai

tirziu, de către un alt mare cineast, Fritz Lang. În *Strada purpurie* (1945), rolul casierului era interpretat de compatriotul nostru Edward G. Robinson, care, în secvența răfuiei, se arunca asupra partenerei sale cu o brutalitate sălbatică. În *Căteaua*, Renoir învăluie această scenă într-o eleganță a sugestiei și chiar a umorului de un farmec greu imaginabil.

Dezbrăcată, în pat, Lulu taie cu un coupe-papier foile unui volum, în vreme ce Legrand i se spovedește: „Cum de n-am ghicit totul, micuț, cum de n-am prevăzut mai înainte? Vezi, nu cunosc încă viața! Nu știam cât de nenorocite sînt femeile, că lângă ele există mereu un profitor. Dar acum știu, acum am înțeles. N-ai de ce să te temi, sînt destul de puternic ca să-ți ofer protecție. De ce nu mi-ai spus totul? De ce n-ai crezut în mine?”

Ea nu-i răspunde, a căzut pe gânduri privind tabloul neterminat de pe șevalet: „Cînd va fi gata?”

— Ce spui? — întreabă, interzis, Legrand.

— Am neapărată nevoie de el...

Și, treptat, în Legrand se trezește nimicitizarea minie a celui înșelat. Renoir ne învață să-i citim chipul într-un gros-plan de o elocvență inegalabilă. Un chip care — datorită măiestriei lui Michel Simon — reprezintă o lume, un mediu social, o aventură, un capital de experiențe, de emoții, de amintiri... o fatalitate!

Dar, în acest moment, aparatul se retrage, prin fereastră, în stradă. E o zi splendidă de vară și în bătrînul Montmartre, cu străduțe urcînd în pantă și piațeta verde peste care flutură adierea picturii impresioniste, s-a instalat un cuplu de muzicieni ambulanti în jurul cărui fac cerc ascultătorii. Și obiectivul își reia drumul întorcîndu-ne, prin fereastra deschisă, în cameră, însoțit de refrenul *Serenadei* de Toselli:

„Atunci cînd, sub fereastra ta,
cînt ca un trubadur de odinioară,
îndură-te, frumoasă necunoscută,
pentru care în altea rînduri am oftat...”

Încrămășat în fața femeii culcate, Legrand biuguie:

— Atunci, numai pentru asta? Pentru tablourile mele, pentru banii pe care-i primeai în schimbul lor?

Ar dori, neîndoindu-se, ca ea să protesteze, jignită, dar cinică, Lulu confirmă:

— Da' ce credeai? Că mă amuzi? Te-ai uitat în oglindă să vezi cum arăți? Ie-te-te! Domnul avea pretenția să mai fie și iubit!

Și, în vreme ce o înecă hohotul unui rîs nestăpînit, el o plesnește cu invective care ricoșează, sfîșietor, asupra-i:

— Putoare! Tu nici nu ești femeie. Ești o cățea! Asta ești! Lingi doar mîna celui care lovește. Bine făcea că te chelfănea. Era singurul mod de a te reține...

— Mă bătea! — acceptă Lulu, printre sughițuri de rîs sau de plîns. Mă bătea... dar pe el îl iubesc.

— Îl iubești? Bine... Îmbracă-te! Plecăm de-aici. Chiar acum ne mutăm!

Și din nou se retrage aparatul în stradă scoțînd în avancortină trubadurul galant. Tabla încinsă a acoperișului, perdelele murdare ale ferestrei străjuite de ghivece cu flori, o pasăre în colivie, un pisoi moțîind la soare, totul vorbește despre mediocritatea și sentimentalismul dulceag al unor existențe, în acord cu refrenul desuetei serenade care umple camera unde Legrand încă mai încearcă s-o convingă pe Lulu să-l urmeze:

— Am sacrificat totul pentru tine. Nici nu știi cîte am făcut. Și tu... să iubești un asemenea tip... Hai, Lulu, nu se poate! Ar fi prea de tot! Lulu... Mica mea Lulu... Chiar nu mă mai iubești? — încearcă el s-o facă rezonabilă. Și, în fața hohotului ei nestăpînit și întăritat, o imploră: „Nu rîde, Lulu, numai nu rîde așa!” Dar trebuie să auzi ce face Michel Simon cu vocea sa în acest moment, la ce inflexiuni care aliază rugămîntea și exasperarea ajunge în vreme ce Renoir fixează, într-un gros-plan de sublimă

elocvență, coupe-papier-ul, recuzită esențială pentru ceea ce va urma.

Și din nou coboară aparatul, în travelingul devenit ritual, peste muzicanții din stradă. La o fereastră, toarce blind o pisică cenușie. *Serenada* lui Toselli răsună de după cercul ascultătorilor și, în acordurile ei, urcăm, din nou, spre mansardă, prin fereastra căreia îl zărim pe Legrand, aplecat peste perna năclăită de sînge, stringind spasmodic, între degete, un banal coupe-papier...

Michel Simon evoca, mulți ani mai târziu, tensiunea în care turnase această secvență: „*M-am dus la inginerul de sunet și l-am implorat: «Prelungește cît poți filmarea fiindcă e prima oară în viață că... ucid o femeie!»*”

Într-un fel, ceea ce se întîmpla pe platou chiar era o dramă pasională. Că Michel Simon se atașase puternic de partenera sa o știau cu toții. Janie Marèze însă nu numai că era indiferentă față de marele actor — și dovezile lui de tandrețe o amuzau cu atît mai mult cu cît erau mai candid nedisimulate —, dar se pare că, nu fără complicitatea lui Jean Renoir însuși, actrița căzuse victimă farmecului de „gigolo” al lui Georges Flamant, interpretul lui Dédé.

Dacă, într-adevăr, de dragul performanțelor dramatice ale interpreților, Renoir a premeditat favorizarea relațiilor dintre actori dincolo de pragul care separă ficțiunea de realitate, atunci a reușit-o în mare măsură. Situația devenise pirandelliană! În scurt timp, lumea cinematografică a aflat că Janie își abandonase un bogat protector — care o instalase sub reflectoarele platoului —, preferîndu-l pe ușuraticul Flamant. Libertinul se amuza să dovedească, în orice ocazie, în ce măsură își „dresase” partenera, compromițînd-o prin comportarea lui deșucheată, în vreme ce Michel Simon suferea pînă la exasperare. Cum spunea, în prolog, Guignol: „*Sînt oameni ca mine și ca tine...*” Cunoșcînd asemenea detalii, ești tentat să receptezi într-un chip nou pasiunea cu care aruncă Michel Simon teribila sa replică: „*Tu nici nu ești femeie! Ești o cățea...*”

Simți, acolo, nu numai vibrația unui mare interpret, ci, mai mult decît atît, disperarea actorului însuși. Poate — cine știe? — și tentația reală de a uide...

Misiunea aceasta avea să și-o asume, însă, destinul. La cîteva zile după încheierea filmărilor, Flamant și-a cumpărat un automobil decapotabil care, în concepția sa, trebuia să-i desăvîrșească imaginea de vedetă de film. În culmea bucuriei, i-a oferit prietenei sale o excursie, dar, în drum spre Saint-Maxime, bolidul s-a oprit într-un stîlp de telegraf. Șoferul a scăpat aproape nevătămat; lui Janie Marèze, însă, voiajul i-a fost fatal.

Pierre Braunberger povestea mai târziu că, după anunțarea decesului actriței, s-a pomenit în biroul său cu Michel Simon, adus ca de furtună, livid, și avînd în mînă un pistol pe care l-a îndreptat spre Renoir, care se afla și el acolo:

— *Tot ce s-a întîmplat e numai din vina ta!* — i-a spus. *Te omor!*

Iar regizorul, calm și extenuat:

— *Dacă te amuză, poți s-o faci. Filmul l-am terminat...*

Să calificăm o asemenea comportare drept cinică? Ar fi nedrept. De dragul filmului său, meșterul își sacrificase, ca în legendele medievale, propria fericire, pe Catherine Hessling, femeia pe care o iubea, și, dacă zeul nesătul dorea să distrugă și viața protagonistei, el i-o abandona, numai să termine filmul. Asta era pentru el lucrul cel mai important. Și, dezarmat, Michel Simon a lăsat arma jos. L-a înțeles pe Creator!...

Cît despre domnul Legrand, spre deosebire de interpretul său, nu-și pierde cumpătul în fața cadavrului iubitei. După crimă, el coboară în stradă și calea aproape că i se încrucișează cu cea a lui Dédé, care coboară din automobilul său decapotabil. (Să fi fost chiar cel al lui Flamant?) Gigolo-ul își face drum printre spectatorii îngrămădiți în jurul trupei ambulante, trece senin pe lângă portăreasă, fără să bănuie că în acest mod își semnează actul de condamnare

și urcă glonț spre locul crimei. Va mai avea, apoi, prilejul să-l întâlnească pe Legrand doar pe culoarele Tribunalului, în timpul anchetei. Dar cine l-ar putea bănuia de un asasinat odios pe onorabilul casier al unei firme la fel de onorabile?

În schimb, Dédé, cu toate că se bucură de asistența unui avocat plin de zel, care-l sfătuiește tot timpul „să nu se bage”, să-l lase să-și facă meseria, se încurcă în depoziții dintre cele mai confuze. Judecătorul e și el un tip amabil; doar că are o idee fixă: să-l facă pe îndărătnicul acuzat să-și mărturisească crima.

— *Ce să fac, domnule judecător?* — răspunde, dezinvolt, Dédé. *Nu vă pot nici prilejui plăcerea de a recunoaște că eu am ucis-o, nici să vă schimb convingerea nu pot. Dar dacă aș fi ucis-o, n-aș fi acționat oare împotriva propriilor mele interese?*

Logica gigolo-ului nu coincide, însă, cu raționamentul magistratului:

— *Ai mărturisit că în după-amiaza crimei ai avut o explicație cu ea. Din strigătele care s-au auzit, reiese că a fost o explicație violentă. Știm că își anunțase intenția să te părăsească pentru un onorabil funcționar, un casier cu care întreținea o legătură...*

— *Casier, domnule? Habar n-aveam! N-aș fi îngăduit o asemenea legătură! Ați văzut ce frumusețică era? Se încurcase, ce-i drept, cu un pictor. De unde până unde — casierul?*

Și avocatului, care încearcă să-l readucă la linia pentru care îndelung l-a pregătit:

— *Da' mai taci, domnule, din gură! Doar nu dumneata ai fost de față!*

Asasinul prezumtiv are, în plus, la activ, antecedente compromițătoare, condamnări pentru „trafic de «carne albă»”.

— *Trafic de... ce spuneți? În nici un caz! Am dat, ce-i drept, sfaturi unor tinere care doreau să se instruiască. Că meseria asta era mai bună pentru ele decât aceea de lucrătoare în uzină, nu? S-a întâmplat să iau și bani de la femei... Dacă*

le făcea plăcere să-mi dea? Li se întâmplă, doar, mai tuturor tinerilor de familie... Puneți-vă în locul meu!

La capătul unui proces agitat, André Etienne Jauguin, zis Dédé, va fi condamnat la moarte pentru asasinat. Și iată cum, după radiografia căsniciei burgheze, a pretinsului eroism militar, a culiselor comerțului cu arta, Jean Renoir dădea în filmul său și o imagine a ineficacității justiției. Nu e cea mai bună dintre lumi aceea în care trăiesc eroii filmului, lume în care conștiinciosul domn Legrand este concediat de patronul său numai fiindcă pare implicat într-un scandal, iar Wallstein, comerciantul de artă, îi abordează pe părinții îndoliați ai victimei întrebându-i dacă nu mai au, cumva, pinze semnate de celebra pictoriță Claire Wood.

EPILOG PE MARILE BULEVARDE Mulți ani mai târziu, prin furnicarul de lume al bulevardelor pariziene, doi vagabonzi bătrâni și slinoși se vor opri măsurindu-se surprinși: fostul casier Legrand și fostul căprar Godard!

— *Ce e cu Adèle?* — va întreba Legrand, perplex.

— *A crăpat de mult!* — îi va răspunde, nostalgic, bravul oștean.

— *Cu atât mai bine pentru ea! Și mie mi-ar fi fost mai bine să fiu, azi, mort...*

Și, cit răsucesc o țigară, Legrand evocă degringolada existenței sale: a fost telal, hoț, bețiv și — pentru început — chiar asasin. Iar Godard, plin de înțelepciune:

— *Eh, ce să-i faci! Pe lumea asta e nevoie de toate...* (În limba lui, Renoir o spune mai frumos decât în traducerea noastră: „...faut de tout pour faire un monde!”)

Și, în vreme ce bătrânii schimbă între ei amintiri încetoșate, o camionetă a oprit alături, în fața unui magazin. Să fie rost de un bacșiș? Cei doi s-au precipitat să dea o mină de ajutor. E o galerie de artă și, în vitrină, e expus celebrul

tablou al lui Auguste Renoir *Femeie făcându-și toaleta*. Cu infinită grijă, șoferul poartă însă, spre camionetă, autoportretul la care lucrase Legrand cindva, în alte vremi. Fostul casier nici nu se uită la tablou, el e atît de surescitat, atît de grăbit să dea ajutor că, abia după ce camioneta a plecat, privește febril moneda pe care a dobîndit-o:

— *Douăzeci de franci!* — exclamă, cu negrăită fericire. *Hai să luăm o dușcă!*

După plecarea celor doi, în acordurile unui pian mecanic, o mîină nevăzută trage, pe scena miniaturală expusă în vitrină, cortina unui teatru de păpuși. Sfirșit. „*Ați vizionat o producție Braunberger—Richebé*“...

Ultimul insert al filmului este un ecou involuntar al dramaticelor sfîrșiri expuse în culisele „teatrului de marionete“ al lui Jean Renoir. Acesta făcuse *Căteaua* lăsîndu-se mîinat de intuițiile sale de creator, fără să le arate finanțatorilor săi nici cel mai mic crîmpei de material. Or, producătorii, care se așteptau la un vodevil — La Fouchardiére era, doar, un popular umorist, iar Michel Simon, un delicios actor comic —, s-au pomenit în fața unei drame nu numai disperate, ci chiar macabre. Ei au decis să „salveze“ ce se mai putea din material, manipulîndu-l după gustul lor. La Paris tocmai poposisese, în căutare de lucru, un remarcabil cineast american de origine maghiară, Paul Fejos, căruia i s-a propus să se ocupe de montajul filmului. Aflînd că materialul îi fusese sechestrat autorului, acesta a refuzat, din solidaritate de breaslă. Atunci Richebé s-a adresat unei profesioniste lipsite de scrupule, Denise Batcheff, în vreme ce Renoir era ținut la distanță de către poliție, iar funcționarii studioului îl luau „cu binișorul“ explicîndu-i că, pentru desăvîrșirea operei, era neapărată nevoie de un „ochi proaspăt“.

„*Trei zile și trei nopți am rătăcit prin barurile din Montmartre, hotărît să-mi caut, romantic, uitarea în alcool* — își amintea Renoir. *Un tînăr regizor, Yves Allegret, m-a scos din incurcătură.*

Mi l-a adus pe Braunberger, care m-a sfătuit să mă duc la domnul Monteux...“ Monteux era unul dintre cei mai puternici acționari ai societății Billancourt. Dar unde să-l găsești? Tot orașul îi cunoștea legătura cu superba Berthe de Longpré, posesoarea celui mai frumos bust feminin din Parisul epocii; cel puțin, așa susțineau cunoscătorii! Cert este că, sub acest bust, Renoir a avut șansa să descopere o inimă fierbinte. Gata a se solidariza cu omul de artă nedreptățit, indignată și irezistibilă, frumoasa pariziană a obținut de la protectorul ei ca Jean Renoir să-și termine filmul său așa cum simțea el că trebuie să fie...

Și a fost — după cum ne încredințează Freddy Buache — „un film care, din punctul de vedere al structurilor expresive, s-a situat cu vreo cincisprezece ani înaintea epocii sale. Opera nu putea decît deconcerta un public convins, deja, că prin intermediul cuvîntului, cinematograful se reîntorcea la teatrul filmat. Or, la Renoir, cuvîntul și sunetele (zgomot sau muzică) nu se adaptau imaginii spre a o ajuta să devină mai comprehensibilă pentru spirite leneșe, ci o modelau și o amplificau. Renoir se afirma ca un puternic inventator de forme. Scriitura sa, mai concentrată și mai complexă [...] dobîndea o remarcabilă forță de sugestie...“

Într-o vreme în care camera de filmat încă mai era aservită inginerilor de sunet, filmul lui Renoir demonstra elocvent cum trebuie folosite creator noile posibilități tehnice dobîndite de cinematograf. Nu mai era vorba de „catarele“ cabinetelor de toaletă, ci de un fundal complex de sunete smulse existenței vii și capabile s-o redea în toată autenticitatea ei. În imagine și sunet, *Căteaua* rămîne și azi un suprem efort spre adevăr. „*Este* — o definea Marcel Carné, încă în 1931 — *una dintre operele care vin tocmai la timp pentru a însufleși un entuziasm pe cale de a se stinge, învins de mediocritatea generală...*“ Carné, Duvivier și toți marii

creatori ai filmului francez aveau să folosească din plin providențiala lecție a lui Jean Renoir.

Lecție care, și acum, la aproape șaizeci de ani de la apariție, stimulează idei și incită la controverse. În studiul publicat într-o recentă antologie britanică*, istoricul francez Claude Beylie definea, în mod surprinzător, *Căteaua* drept „melodramă naturalistă”! Ne-am oprit asupra acestei caracterizări pentru că ea este tipică tentativelor de a violenta, în tipare evident false, o operă care se sustrage, rebelă, determinărilor absolutizante. „Melodramă” — acest „joc de păpuși” în cel mai bun spirit al tradiției umorului popular? „Naturalistă” — această fină și sprintăra sfichiuire a prejudecăților și dogmelor? Renoir însuși și-a dat seama, dintru început, câtă bătaie de cap avea să le provoace criticilor clasificarea unui asemenea film viclean, ale cărui personaje se luau la ceartă, încă din prolog, tocmai pe tema genului în care putea fi catalogat.

„Dramă socială” — cum o anunța marioneta; „comédie cu intenții moralizatoare” — cum o legitimase Jandarmul; „nici dramă, nici comedie” — cum încerca să-i împace, rezonabil, Guignol; și una, și alta, și încă o mie de definiții posibile: dramă veselă, tragedie bonomă, bufonadă macabră etc., etc., caracterizări care încap, toate, într-o unică definiție, și cea mai exactă: un film în care palpită adevărul vieții!

Așa și rămîne *Căteaua*, astăzi ca și ieri, o pagină de realism cinematografic exemplar în vibrația sa poetică...

* *Movies of the Thirties* edited by Ann Lloyd. Orbis, London, 1985.

XII

LUMINILE ORAȘULUI

(*City Lights*)

de CHARLES CHAPLIN (1889—1977)

S.U.A., 1931. *Scenariul, regia, montajul, muzica și rolul principal*: Charles Chaplin. *Asistenți regie*: Harry Crocker, Albert Austin și Henry Bergman. *Imaginea*: Rollie Totheroh, Gordon Pollock și Mark Marklatt. *Decorurile*: Charles D. Hall. *Distribuția*: Virginia Cherrill (*florăreasa*), Harry Myers (*milionarul*), Hank Mann (*boxerul*), Allan Garcia (*vale-tul*), Florence Lee (*bunica*), Henry Bergman (*demităritul de la inaugurare și portarul*), Albert Austin (*escrocul și măturătorul*), John Rand (*vagabondul*), James Donnelly (*șeful de echipă*), Robert Parrish (*micul vinzător de ziare*), Stanhope Wheatcroft (*omul din cafenea*), Jean Harlow (*vinzătoarea din florărie*).

Pe cât fusese de neliniștit și de extenuant pentru Charles Chaplin anul 1927 — cel al conflictului cu Lita Grey, al divorțului și campaniilor de presă denigratoare —, pe atât îi părea de favorabil începutul lui 1928. În ianuarie trăia premiera și succesul răsunător al *Circului*, pentru ca, imediat, cu încrederea în sine restabilită, să treacă la pregătirea unui nou film. Îndeobște, faza aceasta era lungă și chinuitoare. Referindu-se, citiva ani mai târziu, la epoca de reflecție, căutări și cristalizare a subiectului, Paulette Godard — viitoarea vedetă și soție a lui Chaplin — destăinuia: „Atunci abia dacă mai iese din camera de lucru în care cere să i se aducă și masa. Nu lasă pe nimeni înăuntru, singur își face pînă și patul. Și asta ține zile și săptămîni...”

În 1928, însă, evenimentele s-au succedat neobișnuit de repede. La 7 ianuarie avusese loc premiera cu *Circul*; o lună mai târziu scenariul noului film era gata, se trecea la construirea decorului și la formarea echipei, iar în martie se trăgea primul tur de manivelă! Și totuși, Pierre Leprohon, unul dintre cei mai bine informați biografi ai artistului, afirmă că, înainte de

începerea turnărilor, Chaplin avusese timpul să abandoneze vreo douăzeci de versiuni ale scenariului! Posibil, dar... când? Poate, în perioada crizei de neurastenie, când se refugiase în casa avocatului Nathan Burkan. Acolo, strâns în cleștele intrigilor și în labirintul tertipurilor juridice, să-i fi venit lui Chaplin ideea de a-și confrunta eroul, eternul vagabond, cu orașul-tentacular american? Iuțeala și relativa ușurință cu care se apucă de lucru ne îndreptătesc să presupunem că originea scenariului poate fi căutată cu mulți ani înainte, poate chiar de la primii pași pe *avenue*-urile newyorkeze. Descriind, în memoriile sale, impresiile celei dintâi zile petrecute la New York, Chaplin dă o imagine a metropolei care scindează, net, mulțimea în învingători și învinși: „Pe stradă, în ziua aceea, mulți păreau că încearcă același sentiment ca și mine, simțindu-se izolați, pierduți; alții, dimpotrivă, călcau apăsat, de parcă toată strada ar fi fost a lor... Zgirie-norii păreau de o aroganță neîndurătoare și puțin le păsa de interesele muritorilor de rînd.” Chiar și restaurantele populare îi transmit o impresie de „aer rece, de clinică”. Eșecul unui prim spectacol susținut la New York îl face să simtă mai intens „atmosfera de concurență îndirjită a orașului” în care descoperă cartiere unde „sărăcia era brutală, amară și cinică, o sărăcie care se lăfia, striga, ridea și plîngea pe la ușile caselor, pe scările de incendiu, revărsîndu-se chiar pe străzi...” Numai că „...în timp ce umblam în sus și-n jos pe Broadway, strada prinse să se lumineze de miriade de becuri electrice colorate, ce scînteiau asemenea unor giuvaeruri scumpe... Zgirie-norii, luminile vesele și strălucitoare, extraordinarele reclame luminoase mă făcură să mă simt dintr-o dată năpădit de dorința de aventură. Iată!, mi-am spus, aici e locul meu...”

Primele relatări ale presei în legătură cu subiectul filmului pe care-l începea Chaplin în anul 1928 sînt cam în același spirit: „Un vagabond rătăcește prin noaptea orașului modern, prin mirajul luminilor fascinante și amăgitoare.

De astă dată, însă, subiectul depășește visul și avatarurile obișnuite ale lui Charlot. Charlie vrea să scoată în relief fundalul viu al metropolei. Cu compasiune și iubire va vorbi despre cei lipsiți de simțul adaptării, care pier din generozitate, din neîndemînare sau, pur și simplu, din cauza sistemului... Charlie speră să termine filmul în jurul datei de 15 decembrie...” („Cinémonde”, 23 noiembrie 1928.)

Dar în decembrie 1928 lucrul la *Luminile orașului* rămăsese tot la început. Încă din timpul verii turnarea fusese întreruptă. Ce se întîmplase? Perioada de șovăială, de derută a industriei hollywoodiene în fața fenomenului sonor trecuse. În numai un an de la premiera *Cîntărețului de jazz* publicul își impusese preferința și, pe la jumătatea lui 1928, studiourile își recicla producția de film, reechipîndu-se febril.

ULTIMUL MOHICAN Cei care-l întîlnesc pe AL ARTEI MUTE... Chaplin în această perioadă îl găsesc teribil demoralizat. A albit și, după ce a încercat să-și cănească părul, cochetăria îi apare mai curînd fără sens. Nervos și amar, i se adresează criticului francez Maurice Bessy: „Nu doriți bastonașul lui Charlot? Luați-l, nu ezitați. Din moment ce lumea nu mai are nevoie de vagabond, de ce l-aș mai păstra?” Într-adevăr, din punctul de vedere al lui Chaplin, vocile sonorului sînt ca un dangăt funebru pentru vagabondul său. Charlot fusese un copil al tăcerii, o siluetă-simbol, un mit pe care-l simțea în pericol să se spulbere de îndată ce ar fi deschis gura. Ce voce, ce replici i-ar fi corespuns? Presiunile care se exercită asupra-i — să fie rezonabil, să intre-n rînd — nu dau rezultate. Producătorii îi garantează șase sute de mii dolari pentru un film vorbitor furnizat în șase săptămîni. Chaplin refuză. Triumfătorul clipei, Al Jolson, îi bagatelizează — superior — rezistența: „Dacă Chaplin dorește să mențină, cu orice preț, «nemărginita frumusețe a tăcerii», n-are decît să se claustreze singur

într-o cameră timp de 12 ore...“ Nu asemenea argumente puerile i-ar putea clinti rezistența!

„Nu voi folosi niciodată cuvîntul! — se obstinează el, sfidînd consensul întregii industrii. Pentru mine ar fi fatal.“ Și, spre scandalizarea Hollywoodului, nu ezită să facă un adevărat rechizitoriu la adresa „vorbitorului“ care: „dărimă toată tehnica pe care am acumulat-o... doboară edificiul actual al ecranului... distruge arta cea mai veche a omenirii, cea a pantomimei... nimicește adîncă vrajă a tăcerii...”

„Emoțiile sufletești extreme — pledează Chaplin — sînt mute, animalice, groțesti sau de o sublimă frumusețe. Gîndiți-vă la criminalul care privește, înfiorat, jurații ce-i decid soarta, la mama care sărută mînuța copilului pe care-l poartă în brațe. În asemenea scene doar obiectivul aparatului de luat vederi ne scoate din încurcătură... Actorii știu că obiectivul cinematografic nu cuvinte înregistrează, ci gînduri. Gînduri și emoții...”

Charlot însuși nu este decît o ilustrare vie a acestei teze: hoinarul cu pas legănat ca de rață exprimă cu trupul adîncul gîndurilor personajului. Chaplin posedă la perfecțiune ceea ce definește ca „alfabet al mișcării, poezie a gestului“. Iar acum, cînd sunetul a apărut ca un intrus, „gestul începe abia acolo unde sfîrșește cuvîntul, adică îl completează numai!“ S-a produs astfel o ruptură fatală în fluxul discursului filmat. Povestirea și mișcarea nu se mai supun emoției, ca înainte, ci cuvîntului! Iar cuvîntul nu mai lasă loc imaginației, sugestiei.

Cinematograful nu are nici o legătură cu teatrul — îi avertizează el pe cei care investesc capital în adaptări de succes. „Cînd, în «Goana după aur», rup o pernă, fulgii albi dansează pe ecranul negru. În teatru, acest efect e imposibil. Și apoi, ce-ar mai putea adăuga cuvintele, dinamismului scenei?... Teatrul reprezintă o formă de artă perfectă în trei dimensiuni. Aducînd piese pe ecran, filmul devine un surogat al teatrului. Mai rău, un surogat al artei teatrale în locul artei înseși...”

Și, în loc de concluzie, Chaplin lansează acest strigăt de durere și alarmă: „Nu cred că vocea mea ar putea adăuga ceva vreuneia din comediile mele. Dimpotrivă, ea ar distruge iluzia pe care am creat-o: cea a unui simbol, scamatorie, idee umoristică, abstracție comică, orice, numai personaj real nu...”

Claustrîndu-se în tăcere, Chaplin își joacă ultima carte, și el știe bine asta! Thomas Ince dispăruse într-un accident, încă în 1924; alungat din studiouri, Griffith e uitat într-un hotel sordid; Mack Sennett va fi ruinat în crahul Wall-Street-ului; chiar resursele lui Fairbanks sînt pe cale de epuizare. Chaplin este ultimul dintre giganții care dominaseră filmul american și, în aceste zile, e chiar mai singur decît creatura sa, vagabondul. După cîte o istovitoare zi de eforturi, se îndreaptă spre sauna unde cei alături de care transpiră înăbușit îl privesc compătimator: nebun cel care încearcă să ignore tehnica generalizată a unei societăți industriale. Dar ceea ce le apare celor mai mulți ca aroganță sau inconștientă nu e decît neputință și luciditate. Neputința de a reproduce stereotipuri, de a menaja prejudecățile publicului, și conștiința lucidă că vagabondul său ar fi pierdut de îndată ce ar deschide gura. Prea sus se ridicase Chaplin pentru a mai putea coborî ca s-o apuce pe drumul comun. Problema nici nu mai era exclusiv estetică; ea dobîndea o latură etică: Charlot încheiase cu tăcerea un acord programatic prin discreția, sinceritatea, puritatea personajului său lipsit de pređici și tirade. Nu-l putea trăda!

Și, în timp ce se străduia să se izoleze pe platoul său ca pe o insulă pustie, în jur văzduhul clocotea de ovațiile care-i salutau pe fericiții triumfători ai noii tehnici: *Parada dragostei* de Ernst Lubitsch, *Hallelujah* de King Vidor, *Cimarron* de Wesley Ruggles, *Anna Christie* cu Garbo sau *Disraeli* cu Arliss. Acestea și cîte alte succese răsunătoare, deloc lipsite de reale calități artistice, l-ar fi putut face să-și reconsidere

opțiunea. Dar Chaplin își continua, înverșunat, filmările în studioul său învechit.

Prin 1930 — povestește cunoscutul regizor sovietic Serghei Iutkevici — a sosit la Leningrad, într-o vizită, Ernst Lubitsch. „Prima noastră întrebare a fost, evident, referitoare la Chaplin. Știam că isprăvisse *Circul* și doream să aflăm câte ceva despre noul său film, *Luminile orașului*.

«S-a terminat cu Chaplin!» — ne-a răspuns regizorul, mușcând disprețuitor din nelipsita sa țigară de foi. Încremenisem de uimire. Cum putea «să se termine» cu Chaplin? Cum putea să-i sece pe neașteptate măiestria? Oare într-atât decăzuse arta filmului?»

Poate că Chaplin însuși nu făcea decît să-și pună aceeași întrebare, la 31 martie 1931, cînd, după trei ani de muncă și dăruire totală, avea loc premiera celui din urmă film nevorbit produs în Statele Unite. Tensiunea prin care trecea ne este semnalată, între altele, și de declarațiile contradictorii care îi scapă. În ajunul premierei i se destăinuia producătorului Samuel Goldwyn: „Am pus în «*Luminile orașului*» pînă și ultimul ban. Știu că toată lumea ar vrea să vorbesc, dar nu voi ceda. Dacă, însă, filmul va fi un eșec, va fi cea mai teribilă lovitură pe care am primit-o în viață...” Dar, îndreptîndu-se spre gală, afecta cea mai ostentativă indiferență: „Puțin îmi pasă dacă va fi un eșec”. Pentru ca, la sfîrșitul proiecției, cînd asistența s-a ridicat ovaționîndu-l frenetic, cei din apropiere să-l surprindă izbucnind într-un plîns — eliberator — de copil și murmurînd:

— Am cîștigat!...

Și ce pariu unic cîștigase!

Chaplin nu era un retrograd. Realizînd un film nevorbitor, el păstra cucerirea sunetului, mai mult chiar, se dovedea preocupat de „domesticirea” și de utilizarea acestuia în vederea amplificării expresivității cinematografice. Ajunge să ne referim numai la prologul filmului pentru a aprecia măiestria cu care cineastul folosisese virtuțile noii tehnici pentru a înscrie pe peliculă,

alături de fotografie și în slujba dinamizării ei, o bandă de zgomote pe cit de colorate, pe atît de sugestive.

Prologul ne introduce într-un modern oraș în care notabilitățile s-au strîns pentru a da patrimoniului public o nouă operă de artă: „Monumentul prosperității americane”! Dominată de impunătoarele dimensiuni ale ansamblului sculptural încă disimulat îndărătul tradiționalei pinze, tribuna e populată de personalități pitorești. Un grăsun jovial s-a ridicat să rostească o cuvîntare bine simțită, dar — ciudat! —, deși filmul e sonor, vorbele nu pot fi cu nici un chip deslușite, fiindcă sună gîjit, ca dintr-un difuzor defect. Dar mai e oare nevoie de cuvînte? Tonul și mimica oratorului spun totul despre conținutul discursului: este evident că onorabilul domn, probabil primarul fericitului oraș, trece, curtenitor, cuvîntul, celei mai reprezentative „miss” din localitate. Pe banda sonoră urmează acum un soi de bîzîit drăgălaș, corespunzător imaginii unei tomnatice domnișoare, deșirată și uscată, etalînd în fața publicului cel mai dîntos „smile” (zîmbet) american.

Amplificat de procedeul surprinzător prin care, deși utiliza tehnica sonorului, cineastul reușea să se sustragă tiraniei cuvîntului rostit, efectul comic este irezistibil. Șarja la adresa cinematografului vorbitor și mai ales a gălăgiosului sistem „Movietone”, din al cărui sunet nu se înțelegea mai nimic, e evidentă. A remarca, însă, numai originalitatea procedeeului fără a-i înregistra și secreta semnificație ar fi cu totul insuficient. Căci maniera neobișnuită de comunicare a celor doi oratori exprima nu numai aversiunea lui Chaplin față de utilizarea plată, directă, „realistă” a sunetului, ci și vidul de conținut al tiradelor care inaugura monumentul prosperității americane. Ce se mai putea spune, în 1931, după catastrofalul crah economic din Statele Unite — cu repercusiuni necrutătoare în întreaga lume capitalistă —, despre bunăstarea căreia i se înălțaseră osanale decenii de-a rîndul?

Însăși ideea inaugurării unui asemenea monument în anii degringoladei bursei și ai șomajului în masă nu însemna altceva decât o îndrăzneală tiflă la adresa administratorilor Americii falite...

În *Povestea vieții mele* Chaplin evocă ajunul teribilului crah din Wall Street, referindu-se la o convorbire cu Irving Berlin* în privința Bursei: „Mi-a povestit că o chelneriță dintr-un restaurant pe care-l frecventa câștigase patruzeci de mii de dolari în mai puțin de un an, dublându-și investițiile. El însuși poseda un portofoliu de mai multe milioane de dolari în acțiuni, care-i aduceau un profit de peste un milion. Mă întrebă dacă jucam la Bursă. I-am spus că nu pot crede în soliditatea acțiunilor atunci când există paisprezece milioane de șomeri... «Asta înseamnă să nu crezi în America!», spuse el, acuzându-mă de lipsă de patriotism. A doua zi Bursa căzu cu cincizeci de puncte și averea lui Berlin pieri dintr-o dată. Nouă zile mai târziu venea la studio spășit și cerându-și scuze: dorea să știe de unde aveam informațiile...”

Secvența inaugurării monumentului îmi pare un ecou direct al acestei convorbiri despre prosperitate și „patriotism” american. După ce și-a „executat” partitura la microfon, grațioasa domnișoară purcede la dezvelirea monumentului. Faldurile uriașe ale pinzei plutesc spectaculos, și iată-l în întreaga sa splendoare (vezi foto nr. 30—32). După cum puteți constata, ansamblul este alcătuit din trei elemente: în stînga, „Legea”, personaj ingenuncheat, cu o palmă îndoită în chip de talger și cealaltă ridicată într-un gest marțial simbolizînd incoruptibilitatea; în dreapta, „Puterea”, tolănită pe spate și amenințînd un dușman potențial cu spada; între cele două figuri alegorice, trufașă și imuabilă pe tronul ei, însăși „Prosperitatea Americană”. Iar în poala ei de bronz, odihnindu-se — ce sacrilegiu! — ca în sinul lui Avraam, doarme dus bietul vagabond prăpădit și soios, infometat și jerpelit..

* Compozitor american, unul dintre colacrații favoriți ai lui Fred Astaire și Bing Crosby.

În ce situație delicată s-a pomenit acum! Mulțimea urlă, dezlănțuită, amenințări la adresa profanatorului care n-a găsit alt adăpost unde să-și petreacă noaptea, iar neînsemnatul vagabond, care nici măcar nu s-a dezmeticit bine, salută politicianii cu gambeta. I se cere să coboare. A înțeles! Dar credeți că-i așa de simplu? Întîi s-a prins bine cu degetele de genunchii „Prosperității” și s-a lăsat cu precauție pe pedestal. Apoi a coborît, cu mare atenție, un picior lîngă „Puterea”, dar și-a simțit cu groază turul pantalonilor spintecat de spada inflexibilului personaj și, neputincios, atîrnă acum ca o haină inutilă uitată în cuier. Iar la baza monumentului, cel mai statornic adversar al lui Charlot, polițistul, își agită plin de făgăduințe pumnul înmănușat. Dintr-o dată, însă, polițistul a încremenit și el, smîrnă, în poziția reglementară, iar vuietul mulțimii s-a stins ca prin farmec. Fanfara intonează solemn imnul de stat! Ceremonios, Charlot își duce pălăria la piept și-l onorează cu nemișcarea sa, într-un înduioșător tablou alegoric: „Libertatea” ținînd în frigare, ca pentru un sacrificiu păgîn, pe una dintre numeroasele victime oferite pe altarul „Prosperității americane”. Charlot nu face nici o aluzie la milioanele de șomeri la care se referise Chaplin în controversa sa cu Berlin. El are totdeauna intențiile cele mai bune, numai că e urmărit de un ghinion convertit mereu în gag.

Înfîpt în paloșul „Puterii” se cațără cu greu lîngă „Prosperitate” și abia după ce a izbutit această complicată manevră poate coborî, din nou, pe pedestal. Și, pentru ca să-și mai tragă o clipă sufletul sau pentru a-și oferi o mică răzbunare, își va odihni posteriorul pe obrazul rotund al „Puterii”. „Nu vă tulburați, domnilor!” — parcă răspunde chipul blînd al lui Charlot urletelor mulțimii indignate. „Acum cobor!” Dar, înainte de asta, se cade să-și mai aranjeze ținuta, nu? Sprijinindu-și piciorul pe genunchiul „Legii”, Charlot își înnoadă șiretul, cu nasul lipit de

palma deschisă a figurii, aruncându-i, strengărește, solemnei adunări, cea mai inocentă dintre tifle.

Acesta este eternul Charlot! Totdeauna în război aprig cu lumea onorabilă și totdeauna învingător, spre marea satisfacție a prietenilor săi din fața ecranului. Sensul adine al burlescului chaplinian stă tocmai în acest conflict permanent dintre personaj și realitatea inconjurătoare. Chaplin — observa Eisenstein — evoluează mereu în acompaniamentul realității. Amindoi — scria autorul *Crucișătorului Potiomkin* — „el și realitatea interpretează în fața noastră, «în duo», un șir nesfârșit de «entrées-urii» de circ. Realitatea se aseamănă clownului alb, «serios». Ea pare inteligentă, logică și prevăzătoare. Dar tocmai ea se dovedește ridiculizată pînă la urmă...”

Oare nu tocmai astfel se petrec lucrurile și în secvența pe care am evocat-o mai sus? N-a desființat, oare, Charlot, prin subtila sa ridiculare deghizată în tumbe excentrice de clown, rivna filistină cu care americanul mijlociu s-a închinat ani de zile vițelului de aur al faimoasei prosperități? Și cu ce s-a ales pînă la urmă, atunci, în 1931? Cu falimentul, cu ruina, cu incommensurabila criză morală... Sînt toate acestea subînțelese în tifa pe care o aruncă Charlot mulțimii, de pe piedestalul monumentului „Prosperității americane”...

O BAIE CARE
COSTĂ SCUMP

Chaplin nu ezită să-și confrunte personajul, pe Charlot, vagabondul, cu unul dintre acei stîlpi ai economiei Statelor Unite, magnați ai industriei, răspunzători pentru impasul în care ajunsese țara. Uriașa însemnătate pe care a acordat-o cineastul acestui personaj și scenelor la care el lua parte este reflectată de violența unui conflict izbucnit pe platou în toamna lui 1929. După ce turnase o întreagă noapte episodul întîlnirii dintre vagabond și milionar, nesatisfăcut de rezultate, Chaplin a dispus reluarea filmării. Actorul australian Henri

Clive, interpretul bogătașului, trebuia să repete împreună cu Chaplin — a cîta oară? — o cădere într-un bazin. Dar, istovit de muncă, îngrozit de temperatura scăzută a apei, și pur și simplu din grijă pentru sănătatea sa, Clive a refuzat. Indisciplina actorului a provocat iritarea partenerului său, care era și patronul întregii „afaceri”. Probabil că Henri Clive nu se temea de rezilierea contractului, fiindcă apucase să turneze cîteva sute de metri de peliculă. Numai că Chaplin, infuriat, n-a ezitat să-l concedieze, deși refacerea secvențelor cu Harry Myers în rolul milionarului avea să-i ceară, mai tîrziu, șase luni de reluări.

De ce ar fi trebuit să facă baie Henri Clive? Pentru că întîlnirea dintre vagabond și milionar se petrecea în faptul nopții, pe chei, unde bogătașul — adine plictisit de monotonia vieții — venea decis să-și pună capăt zilelor. Ceva mai încolo, pe o bancă, se afla Charlot, contemplînd trofeul dragostei sale, floarea pe care i-o încredințase o fată frumoasă... și oarbă. Sub privirile absente ale visătorului, sinucigașul își pregătește febril un ștreang, de capătul căruia a legat un pietroi uriaș. După ce și-a petrecut lațul de gît, a luat pietroiul în brațe, făcîndu-și vînt să-l arunce în apă. Dar Charlot, readus în sfîrșit la realitate din visul său de iubire, a țîșnit de pe bancă, împins ca de un resort. Nu! Nu se poate! Fratele său omul trebuie să renunțe la necugetata sa hotărîre. Cum de nu-și dă seama cît de frumoasă și plină de neprevăzut e lumea? Lumea în care cei mai norocoși tînjesc după liniștea morții, iar cei mai frumoși ochi din lume sînt orbi! Și Charlot — tocmai el! — îi vorbește milionarului despre zorii care se vor ivi curînd, scaldînd deznădejile într-o nouă lumină, despre datoria de a ține piept vieții...

Cucerit pentru o clipă de optimismul dezlănțuit al vagabondului rebegit de frig, gentlemanul a lăsat din mîini bolovanul, care n-a găsit alt loc de a cădea decît pe picioarele lui Charlot. Salvatorul va urla de durere, dar nu-și va conțeni avîntata pledoarie despre frumusețea

vieții! Și-a revenit, însă, din ameteală, celălalt. Vrea să moară și nimeni nu l-ar mai putea împiedica! Își pregătește, tacticos, un laț dintr-o frînghie. La capătul opus, leagă un pietroi. Din neatenție, îl cuprinde în laț și pe Charlot, care încerca să-l imobilizeze. Când aruncă pietroiul, acesta zboară, împreună cu bietul vagabond, în apă. Vehement, Charlot, care nu se descurcă în apă mai bine decât pe uscat, cere ajutor. Gentlemanul își dezbracă smokingul pentru ca numai după aceea să se arunce în valuri. Vor răzbi cu greu la mal, după o suită de irezistibile invenții comice.

Este interesant de remarcat că tema tentativei de sinucidere căreia i-ar putea cădea victimă salvatorul a mai fost experimentată și înainte de către Chaplin. Am avut prilejul să vizionez, prin 1945, o scurtă bandă intitulată *Sinucigașul*. A fost prima mea întâlnire cu Charles Chaplin și mi-a rămas, de aceea, nespus de proaspătă în memorie: pe malul râului, un personaj își pregătește sinuciderea utilizând aceeași tehnică pe care o vedem și în *Luminile orașului*: frînghia, lațul, pietroiul... Charlot îl surprinde și urmează pledoaria înflăcărată pentru viață. Celălalt, apatic, își vede mai departe de îndeletnicirile sale. Îndărătnic, Charlot încearcă să-l imobilizeze cu forța. Dar de ce forță mai dispune vagabondul lihnit de foame? Înfuriat, inversunatul sinucigaș se descotorosește de salvatorul nedorit aruncându-l în apă. De pe mal, privește apoi buimac fluviul în care se zbate vagabondul, fără să înțeleagă cum de este el cel rămas în viață. Apoi se îndepărtează cu un hohot sardonice, în vreme ce vagabondul, convins că viața e atât de frumoasă, călătorește spre lumea celor dreți...

Este ciudat că nici una dintre filmografiile operei lui Chaplin nu menționează acest scurt-metraj a cărui proiecție durează mai puțin de zece minute. Printre puținii autori care îl pomenesc, totuși, se numără John Howard Lawson; acesta se referă la un film neterminat pe care Chaplin prin 1927, îl prezenta unor prieteni, la Holly wood

În cartea sa, *Charlie Chaplin*, apărută chiar în 1927, Robert Florey precizează: „Dacă-i trebuie un an și ceva pentru a produce filme ca *Goana după aur* și *Cercul este pentru că, la terminarea filmărilor, totalitatea peliculei imprimate se ridică la zeci de mii de metri din care publicul nu ajunge să vadă decât o infimă parte. Dar Chaplin păstrează aceste mii de metri și se amază, uneori, montând secvențele în bobine pe care le prezintă doar intimilor. În felul acesta am putut vedea o extraordinară peliculă, *Sinucigașul*, fragment din unul dintre cele mai recente filme ale sale, care n-a fost prezentat încă pe ecrane...”*

Să conchidem, deci, că pelicula la care ne referim este un crochiu — realizat în preajma începerii filmărilor pentru *Luminile orașului* — a cărui temă ne întoarce la perioada crizei morale a lui Chaplin, în timpul căreia martori apropiați vorbesc despre obsesia sinuciderii de care ar fi fost bintuit cineastul. Obsesie convertită, cum vedem, și ea, în gag comic, deși macabru! Păstrat multă vreme pentru uzul unor privilegiați, *Sinucigașul* a fost în cele din urmă difuzat — se pare — după al doilea război mondial, dar cu o circulație foarte restrinsă, probabil din cauza tipului de umor pe care-l vehicula. Deși tratată cu mijloacele comicului burlesc, secvența sinuciderii dobîndește în *Luminile orașului* un sens incomparabil mai profund datorită, în primul rînd, faptului că personajul sinucigașului nu mai este abstract, definit doar printr-un cinic hohot de ris, ci este un milionar cu o psihologie — cum vom vedea — caracteristică stării sale sociale.

Comicului chaplinian îi este, de altfel, caracteristică dezvoltarea simultană, în mai multe registre, așa încît cel mai elementar gag al lui Charlot va dezvălui unui spirit pătrunzător o infinitate de semnificații și nuanțe, ambiguitate și subtilități. Cineastul elimina din montajul final al peliculelor sale orice gag care, cit de ingenios ar fi fost, nu revela și un adevăr psihologic. Martor ocular al filmărilor lui Chaplin pentru *Luminile orașului*, regizorul sovietic Gri-

gori Aleksandrov a asistat la turnarea unei secvențe deosebit de nostime:

Făcînd rost de niște bani, vagabondul se grăbește către casa iubitei sale cînd, în drum, întâlnește un cerșetor. Dar nu unul simplu, obișnuit, banal, ci un pomanagiu echipat modern, cu tehnologie avansată. El șade pe trotuar lîngă o casă mecanică, precum acelea din marile magazine, și, imediat ce primește obolul, apasă pe butoane, mașina zvîcnește și aruncă clientului... un bon. Fascinat de procedeul inedit, de zdrăgănitul mecanic și de convulsiile cutiei nichelate, Charlot întinde cerșetorului o monedă după alta, pînă ce se trezește fără bani, dar cu pumnul plin de tichete. Acest moment a plăcut teribil tuturor celor care asistau la filmare, mă amuză și pe mine în momentul în care vi-l relatez, dar n-a pătruns în montajul final al *Luminilor*. „Scenele de acest tip — i-a explicat mai tîrziu Chaplin oaspetului său rus — pot fi păstrate, dar eu tind spre cu totul altceva. Efectul episodului se bazează pe un gag mecanic, iar pentru mine esențialul în artă îl reprezintă omul...”

Autorului acestei cărți gagul cu cerșetorul nu-i pare mult mai „mecanic” decît — să zicem — celebra mașină de alimentat din *Timpuri noi*. Dimpotrivă, văd în el o savuroasă persiflare a înclinației americanului comun către „gadget” și automatizare, a iluziei de „business” și productivitate cu care încearcă el să-și învâluie orice indeletnicie, pînă și cea mai de jos, mîna întinsă după pomană. Putem regreta că n-am avut prilejul să savurăm secvența în *Luminile orașului*, dar nu-i putem refuza cineastului dreptul la opțiune. De altfel, exigenței lui Chaplin i-au căzut victimă și alte fragmente, repuse, din fericire, în circulație de serialul Tv *Chaplin inedit*, realizat de cineastii britanici Kevin Brownlow și David Gill. Într-unul din episoadele acestuia am putut vedea, astfel, un duel plin de haz între un agent de circulație și Charlot, care, la o intersecție, traversează neregulamentar. Dar o senzațională revelație era lunga secvență de aproxi-

mativ zece minute, adevărat recital de virtuozitate, în care Charlot avea drept partener o... scîndurică! Vagabondul așteaptă la un colț de stradă, în fața uriașei vitrine a unui magazin de confecții. Cum se află în dreptul grătarului unui canal de scurgere, observă între gratiile acestuia o șipcă. Distrat, și cum tot n-avea ceva mai bun de făcut, încearcă să infunde surceaia în canal, apăsîndu-i una din extremități cu virful nelipsitului său bastonaș. Cum e și firesc, în loc să dispară printre zăbrele, scîndurica tinde spre poziția verticală. Vagabondul își înzecește încercările, din ce în ce mai absorbit de indeletnicirea sa. O doamnă s-a oprit în fața vitrinei, deranjîndu-l. Nevrînd cu nici un chip să abandoneze jocul, Charlot continuă să îndese surceaia în grilaj printre gambaie doamnei care se întoarce, cu fusta fluturînd deasupra gurii de aerisire, ca în celebra secvență a lui Marilyn Monroe în *Șapte ani de căsnicie*. Ofuscată, intrusa se îndepărtează, dar în preajma vagabondului s-a oprit acum un băiat care urmărește, abulic, exercițiul lui Charlot, mușcînd dintr-un măr și scuipînd coaja. Treptat, în jurul său se adună zeci de curioși care consideră, concentrați, duelul dintre șipca recalcitrantă și obstinatul ei îmblînzitor. În cele din urmă privitorii se împrăstie, Charlot continuînd însă să-și vadă de treabă. Dincolo de geam, în vitrină, a apărut un vînzător care pune prețurile pe exponate. Curînd, acesta este furat, și el, de jocul insolit al vagabondului și încearcă să-i explice, prin semne, cum ar trebui să învingă îndărătnicia lemnului: atîta vreme cît îl va presa la extremități el se va ridica mereu. Surceaia ar trebui ținută în mijloc și atunci nimic n-ar mai putea-o salva. Și, în timp ce-i explică toate acestea, în vitrină și-a făcut apariția și patroana, să ajusteze fusta unui manechin. Iar vitrinierul, derutat de controversa cu Charlot, fixează cartonul cu preț de vînzare, servindu-se de un ac cu gămălie, drept pe posteriorul patroanei, spre marea bucurie a vagabondului și a zecilor de curioși care s-au strîns din nou. Pînă

ce apare, ca să strice cheful mulțimii, agentul, în fața căruia inocentul Charlot face să dispară corpul delict, surcea, împingind-o, pe axul ei median, drept în adâncul canalului...

Situat în afara genului obișnuit al lui Chaplin, acest fragment, care prevestește mai curînd tipul de umor al lui Jacques Tati, i-a solicitat în mod evident cineastului mari investiții materiale. Ambele secvențe descoperite de Brownlow și Gill cuprind ample părți de decor urbanistic nereținute în versiunea definitivă și care au impus mobilizarea a multe sute de pietoni-figuranți. În ciuda evidentelor cheltuieli, Chaplin a renunțat totuși, fără ezitări, la cele două scene comice.

GESTAȚIA GAGULUI CHAPLINIAN

Pentru Chaplin, gagul este un element de construcție, nu un amuzament gratuit, ci o cărămidă care trebuie să susțină arhitectura unui întreg. În această direcție, cunoscutul scriitor german Egon Erwin Kisch aduce, în volumul său *Paradis american*, apărut în 1930, o revelatoare mărturie. Pe cînd, înarmat cu un pașaport fals pe numele dr. Becker, străbătea Statele Unite (unde i se refuzase repetat intrarea legală din pricina opiniilor sale radicale), a fost invitat la Hollywood de către Chaplin. Preocupat de munca la *Luminile orașului*, acesta i-a invitat pe Kisch și pe Upton Sinclair să vizioneze secvența pe care abia o filmase...

„Cînd în sală s-a aprins din nou lumina — povestește Kisch — Chaplin s-a întors către noi:

— Ei, puteți să-mi povestiți ce-ați văzut?

Am început cu toată bunăvoința:

— O tină ră vinde flori pe stradă. Apare, de după colț, Charlot.

Chaplin mă întrerupe brusc. Și nu va înceta să ne hărțuiască mereu, de-acum înainte.

— O, încă nu...

— Adevărat! Întîi vin un bărbat și soția sa... Cumpără flori.

— Bine, un domn elegant însoțit de o doamnă. Asta-i important. Mai departe?

— Mai departe apare, de după colțul străzii, Charlot. El se oprește în fața unei mici arteziene... Ia în mînă un pahăruț atîrnat, lîngă zid, de un lanț. Potrivește lanțul la cheutoarea sa, constatînd că i-ar șede bine ca lanț de ceas. Încearcă să-l desprindă din zid, în timp ce bea, dar nu izbutește. Atunci își continuă, resemnat, drumul care îl aduce în fața vînzătoarei de flori...

— Stai, s-a petrecut ceva mai înainte...

Chaplin ne privește, pe Sinclair și pe mine, implorator și temător:

— Se petrecea ceva între aceste două momente...

Dar noi nu ne mai amintim de altceva!...

— Cevaaa... cu un automobil...

— Ah, da! A apărut un automobil. Din el a coborît un domn ce trece pe lîngă Charlot, care îl salută în maniera sa obișnuită.

— Și ce s-a întîmplat cu automobilul?

Eu, unul, nu-mi mai amintesc nimic. Dar Upton Sinclair parcă-și aduce aminte că mașina s-a îndepărtat.

— La dracu'! — murmură Chaplin. Am stricat tot!

Și ceilalți membri ai echipei par la fel de disperați ca și el. Eu continui:

— Vînzătoarea i-a oferit o floare lui Charlot. El își dă seama că fata e oarbă. Se retrage tiptil și revine să mai cumpere o floare. Fata încearcă să i-o prindă la butonieră. Ea dă de floarea pe care Charlot o cumpăraseră mai înainte și înțelege că necunoscutul a revenit de dragul ei...

— Și după aia?

— Se îndrăgostește...

— De cine?

— De Charlot...

Chaplin își lasă capul în palme într-o atitudine de reală și profundă disperare...

— Ce nenorocire dacă această scenă nu poate fi înțeleasă! Și de-ar fi vorba numai de o scenă! Dar compromisă e însăși baza filmului.

Strada este — ni se explică — o arteră elegantă, asta se vede după primul cumpărător și însoțitoarea sa. Florăreasa și-a închipuit că cel de-al doilea client este omul bogat care a coborât dintr-o foarte frumoasă mașină. Ne scăpase amănuntul că, în timpul scenei, mașina rămăsese parcată în dreptul grilajului. Și, după ce tinăra i-a fixat lui Charlot floarea la reverul hainei, bogătașul a urcat din nou în limuzina sa și a demarat. De el, de omul cu automobil s-a îndrăgostit florăreasa. Iar bietul Charlot va rămâne victima acestui quiproquo pe parcursul întregului film, trebuind să facă față rolului unui bogat adorator...

Dacă publicul nu înțelege de la început quiproquo-ul acesta tragic, tulburarea lui Charlot, neașteptata conștiință a sărăciei sale, hotărîrea lui imediată de a sacrifica totul dragostei pentru oarbă, atunci totul e pierdut!

— Trebuie să luăm totul de la capăt! — conchide Chaplin.

...Și timp de opt zile scena se reia la nesfârșit. Fiecare dintre noi a jucat de nu știu câte ori rolul florăresei, a fost domnul din automobil și șoferul care deschide portiera. Singur Chaplin a rămas Charlot, trecînd după fiecare încercare prin crize alternative de speranță și descurajare...

Dintre nesfârșitele variante pe care le-a acceptat și le-a respins apoi cineastul — douăzeci la număr, după cum afirmă Kisch — în strădania sa de a face episodul inteligibil, Chaplin s-a oprit, în cele din urmă, la următoarea: în momentul în care oarba avea să-i întindă cea de-a doua floare, Charlot urma să deschidă portiera automobilului domnului elegant. Auzind zgomotul portierei, florăreasa avea să-și închipuie că Charlot coborîse din propriul său automobil.

Și Kisch își continuă relatarea: „Chaplin este extraordinar mimînd această scenă cînd, brusc, se prăbușește în fotoliul său de regizor. «Imposibil! Nu pot juca rolul lacheului după ce am fost atît de tulburat de infirmitatea florăresei, atît de impresionat, încît m-am îndrăgostit nebunește de ea»“.

Timp de zile, săptămîni de-a rîndul — susține reporterul —, Chaplin va relua pînă la extenuare aceeași scenă, încercînd noi soluții. Și-i va trebui aproape o lună pînă să ajungă la o rezolvare perfect clară pentru toți spectatorii. De fapt, va face apel la un gag pe care-l schițase fugitiv încă în *Trîntorii*, cu zece ani în urmă. Din cauza unei încurcături de circulație, Charlot trece cu dezinvoltură printr-un automobil ajungînd astfel de partea cealaltă pe trotuar și trîntind neglijent portiera, spre perplexitatea pasagerilor rămași în urma sa. În situația de față, gagul stîrnește risul asigurînd, în același timp, o motivare psihologică temeinică intrigii care se încheagă.

Momentul la care a asistat Kisch e, însă, numai o parte a secvenței. Chaplin își continuă căutările pentru desăvîrșirea ei abia după plecarea invitaților. Cum va înțelege vagabondul că a fost luat drept bogătaș? Florăreasa îi va întinde restul, atunci se va auzi portiera trîntită de către adevăratul proprietar al mașinii și oarba va rămîne cu moneda în mîna întinsă. Charlot a înțeles confuzia ei, provocată de pornirea automobilului. O contemplă imobil, în timp ce fata, cu gîndul la cel care abia s-a îndepărtat, își „cristalizează“ visul unei imposibile fericiri. Și așa se naște între cei doi sentimentul unei iubiri întemeiate pe confuzie.

Mi se pare semnificativ că, aproximativ în aceeași perioadă în care Chaplin elabora această secvență (prin 1928—1929), încă mai rula pe ecranele americane filmul de debut al regizorului Frank Capra, *Bărbatul puternic*, realizat cu doi-trei ani înainte. Or, în această comedie, candidul Harry Langdon juca rolul unui tînăr belgian amoretat prin corespondență, în timpul războiului, de o jună americană. Filmul lui Capra e remarcabil prin fantezia nesecată a efectelor comice (lucru firesc dacă ne gîndim că acela care fusese aproape un deceniu gagman-ul unei serii anonime ca *Banda veselă* putea plăsmui, în sfîrșit, gaguri pentru o comedie proprie). Ceea ce este neobișnuit și riscat în lung-metrajul lui Capra

(autorul de mai tirziu al satirelor *S-a întâmplat într-o noapte* și *Extravagantul Mr. Decds*) este utilizarea într-o comedie burlescă a unui pretext de melodramă: întâlnindu-și — după multe căutări — iubita, ex-combatantul belgian, alias Langdon, descoperă că... e oarbă. Momentul acestei revelații este tratat de Capra cu mijloace de melodramă dintre cele mai penibile. Regizorul care demonstrase până atunci că poate dezvolta și valorifica în modul cel mai personal situații comice insolite își îndrumă actrița, în momentul culminant, să bijbio patetic, preț de cel puțin două minute, căutând în jur un punct de sprijin, ca să-i dea timp lui Langdon s-o contemple zguduit.

Remarcabil la Chaplin este că, deși repetă (dacă nu preia chiar) situația din filmul lui Capra, el nu sacrifică nici un moment comedia. În fața descoperirii pe care o face, Charlot împietrește, ca și Langdon, în contemplarea frumuseții vitre-gite, dar numai o clipă. Fiindcă, în cea următoare, primește drept în obraz conținutul unui vas cu apă pe care florăreasa îl clătea în fața artizienei. Dușul rece nu numai că-l readuce pe Charlot la realitate, dar îl smulge și pe spectator din mrejele melodramei dulcege, sublimul prăbușindu-se în ridicol sau poate, dimpotrivă, episodul înălțându-se, prin ridicol, până la sublim.

Câte minute îi sînt necesare lui Chaplin pentru o secvență atît de bogată? Trei, cel mult patru! Egon Erwin Kisch afirmă că, pentru aceste trei-patru minute, realizatorul s-a frămîntat săptămîni de-a rîndul. Săptămîni de-a rîndul? Avem motive temeinice să credem că ani de zile chiar! Dar, pentru a vi le expune, trebuie să ne îndepăr-tăm puțin de subiect și să evocăm întâlnirea autentică dintre Chaplin și viitoarea „florăreasă oarbă”. Din memoriile cineastului reiese că ea s-a petrecut, într-o zi caldă de vară, pe plaja de la Santa Monica, în ambianța unei echipe de filmare: „*Formele ei încîntătoare, strînse într-un costum de baie albastru, nu te lăsau să bănuiești că ar putea interpreta un rol atît de subtil ca acela*

al tinerei oarbe. Dar, după cîteva probe turnate cu alte actrițe, în disperare de cauză, am apelat la ea. Spre uimirea mea, avea darul să pară oarbă...”

Nici nu-i de mirare, dacă ținem seama că Virginia Cherrill suferea de o miopie accentuată! În momentul în care o întîlnise Chaplin avea 20 de ani dar, în posida tinereții ei, și o frămîntată experiență de viață. Vlăstar al unei bogate familii din Illinois, în vara lui 1928 tocmai se odihnea după un divorț extenuant! Pensia alimentară pe care o obținuse de la fostul ei soț îi permitea o viață confortabilă, ba chiar veselă. Cînd Chaplin i-a propus un test cinematografic, a fost oarecum surprinsă, dar l-a acceptat ca pe un omagiu adus farmecului ei. Interesul profesional nu-i era însă prea mare și — mai ales cînd au apărut greutățile — nici la prea multă rîvnă nu era dispusă! Filmările au început tocmai cu secvența întîlnirii dintre vagabond și oarbă, moment ale cărui implicații psihologice și nuanțe de tot felul îl aduseseră pe regizor într-o stare de disperare vecină cu nebunia. Venea pe platou cu mîinile infundate în buzunare, cu umerii aduși, încruntat și incapabil să ia o decizie. Stătea așa ore întregi și-i lăsa pe toți să aștepte, părăind că nu-i pasă cît îl costă așteptarea lor. Într-un tirziu, părea să revină la realitate și anunța: „*Ne vedem mîine!*” Apoi părăsea studioul...

„*Așteptam ore, săptămîni și chiar luni întregi...*”, i-a relatat Virginia istoricului englez Kevin Brownlow, într-un interviu înregistrat pentru serialul *Chaplin inedit*. *Pur și simplu nu făceam decît să stăm în cabină, să citim, să tricotăm. Chaplin nici nu mai venea la studio; după trei săptămîni de absență ne-a anunțat că e bolnav.*” Iar Brownlow a stabilit, pe baza documentelor de lucru, că, din primele 83 de zile de filmare, 62 fuseseră inactive. La 1 aprilie 1929, Chaplin revenea la momentul cu florăreasa, fără însă a putea soluționa definitiv problema. „*Era un perfecționist — spune Virginia. Nu-i păsa cîte duble trage. De fapt, totdeauna am avut impresia*

că, dacă nu-i venea o idee nouă, era în stare să tot tragă la duble pînă cînd aceasta își făcea apariția. Nouă, dublele ne păreau absolut identice, el găsea însă mereu ceva diferit în ele. Cînd, în sfîrșit, exclama: «Uite, asta e bună!», întreg studioul respira ușurat, după care Chaplin adăuga imediat: «Ei, acum hai să mai tragem una!»...

După 534 de zile de la începerea turnării (cu 368 de zile fără filmare!) se reîntorcea la întîlnirea cu florăreasa în versiunea pe care au avut prilejul s-o vadă Kisch și Sinclair. Și lucrul continua febril, Chaplin căutînd soluția ca scenarist și indicînd ca regizor, fiecărui interpret, gestul cel mai potrivit: „Îți arăta exact cum dorea să interpretezi și — poate părea ciudat! —, dar te făcea să simți că el era personajul tău. Cum putea să fie o fată oarbă? Și totuși, cînd îți întindea el floarea, părea că e fată” — povestea Virginia Cherrill.

Poate că, întocmai ca Flaubert și Emma Bovary, în acel moment *chiar era fată oarbă*, pentru că personajul ei țesut din zîmbet și durere sălășluia de multă, de foarte multă vreme în artist, plin de sensibilitate față de adîncă nefericire a infirmității. Louis Aragon cita, de pildă, mărturia scriitoarei Martha Bibescu pe cînd aceasta se afla, alături de Chaplin, la Chequers, ca invitată a premierului laburist britanic Ramsay MacDonald. Solicitat să se producă la un azil de orbi, artistul — cunoscut pentru înverșunarea cu care-și valorifica fiecare apariție scenică — a acceptat fără ezitare. Dar a fost, cu toată nobila strădanie a lui Chaplin, un eșec, fiindcă — spune Martha Bibescu — orbii nu-i puteau aprecia pantomima. Cît despre *Luminile orașului*, după cum ne dezvăluie Chaplin însuși în memoriile sale, filmul trebuia să se axeze, într-o versiune inițială, asupra poveștii unui clovn care, în urma unui accident, își pierde vederea. Nefericitul, așteptat acasă de o fetiță suferindă și neurastenică, era avertizat de medic că ar trebui să-și disimuleze infirmitatea pînă ce copila se va mai înzdrăveni, deoarece un traumatism i-ar putea fi fatal. Felul

cum se împiedică și se izbește clovnul de mobile și ziduri va constitui un „număr” comic care s-o umple de veselie pe fetiță. Dar Chaplin a renunțat la proiect („Era prea chinuitor!” — spune el) și a transferat orbirea clovnului asupra frumoasei florărese.

Important este că, în ambele versiuni, axul acestui „roman comic”, cum își subintitulează cineastul filmul, este întinericul orbirii. Un „roman comic” care, ca orice roman, pretinde, alături de bogăția materialului epic, profunzime psihologică, de unde și efortul extenuant al autorului pentru deplina motivare a comportării personajelor. Unii comentatori, între care și John Howard Lawson, văd aici un defect. *Luminile orașului* — notează filmologul american — „se bazează pe intrigă mai mult decît Goana după aur sau Timpuri noi, din care cauză nu are amploarea și forța acestora...” Afirmația ne pare hazardată, din toate punctele de vedere. Construcția epică elaborată a „romanului” chaplinian îi permite o extindere fără precedent asupra fenomenelor vieții, de la ambianța fatalmente limitată a comediei precedente — magazinul, hotelul, arena circului sau, cel mult, cartierul — la orașul întreg, cu piețele și monumentele sale, cu centrul invadat de circulație și pacea străzilor lăturalnice, cu cheiuri mucedă în care se consumă tentative de sinucidere, cu vilele suntuoase ale milionarilor și sordidele case de raport, cu arena sportivă și închisoarea. Dar, ceea ce este și mai important, este că o asemenea construcție epică poate suporta povara unui conținut filosofic mai amplu și mai adînc. În *Luminile orașului* Chaplin deplasează decisiv mecanismul comediei burlești spre descripția condiției umane și pamfletul politic, disimulate măiestrit sub aparența melodramei sentimentale. Melodramă sau ironie? Pentru Jean Mitry este vorba de o „ironie sentimentală ridicată la nivelul tragediei. O tragedie cu atît mai incisivă cu cît nu mai e a omului rătăcit în pustietățile înghețate din Alaska, ci a omului pierdut printre oameni...”

AVATARURILE PRIETENIEI

Dar „romanul comic“ al lui Chaplin trebuie descifrat și în cheie comică, luînd gagul ca element specific. La Chaplin acesta nu este un corp străin, un „cîrlig“, o situație ilariantă brodată pe canavaua intrigii, ci un produs organic al ansamblului dramatic. Cum am văzut din chinuitorul proces al elaborării momentului întîlnirii dintre vagabond și florăreasă, gagul și intriga se întrepătrund, se completează structural, intriga dezvoltîndu-se prin intermediul situației comice, iar gagul amplificîndu-și efectul în întorsăturile de situație ale intrigii.

Prin intermediul efectelor comice este istorisită și evoluția prieteniei dintre vagabond și milionar. Recunoscător celui care i-a salvat viața, omul de afaceri îl invită pe Charlot în somptuosul său apartament. La poarta vilei, neînsemnatul vagabond se izbește însă de sclifositul majordom al casei, cu care va desfășura, pe întreg parcursul filmului, un duel subteran și aprig. Allan Garcia a însuflețit cu savuroasă maliție chipul lacheului stilat, care-l privește cu firească repulsie pe jerpelitul vagabond, acesta răspunzîndu-i cu aceeași manifestă antipatie. În războiul inegal, fără îndoială că Charlot ar pierde de fiecare dată, dacă, aidoma felului cum se petrec lucrurile și în scena la care ne-am oprit, milionarul n-ar începe să vocifereze cerînd să-i fie de îndată adus prietenul și oaspetele. Vrînd-nevrînd, majordomul deschide larg poarta, plecîndu-se umil și protocolar. Dar, incremenit de emoție, Charlot nu trece pragul. A zărit-o pe stradă, grațioasă și nefericită, pe frumoasa florăreasă oarbă, purtîndu-și coșul greu de buchețele nevîndute.

„Hai să cumpărăm niște flori!“ — îl imploră Charlot pe proaspătul său amic, omul cu bani. Fără ezitări, acesta a deschis portmoneul invitîndu-l cu un gest elocvent: „Servește!“ Iar Charlot s-a și grăbit să „servească“ două bancnote și a luat-o la fugă după fată. Cu un al șaselea simț, florăreasa l-a recunoscut și i-a zîmbit emo-

ționată. „Ajung zece dolari pentru întreg coșul?“ Ea n-are rest, dar pentru admiratorul ei, fluieră-vînt în buzunare, mai contează oare „mărunișul“? Tulburat, în loc s-o ia de braț, adoratorul o apucă, galant, de... toarta coșului. În fața vilei e destul să tune, poruncitor: „James!“, pentru ca mutra spumegînd de furie a valetului să se și arate în prag. „Du florile în casă!“ Apoi a deschis portiera mașinii, poftind-o să ia loc pe fata înmărmurită. O va conduce acasă cu automobilul „personal“.

Oarba nu poate să vadă cît e el de caraghios cînd se cațără în automobil, cum arată în luxoasa limuzină. Pentru ea, e Făt-frumosul bogat care o va smulge din existența mizeră, visul oricărei tinere americane. Iar Charlot înțelege și el ce așteaptă fata din partea destinului, dar e fericit că își poate juca rolul cu brio, cît îi mai surîde, încă, norocul. Îi va mai surîde, oare?

Cînd se întoarce la casa „prietenului“, anunțîndu-se jovial, cu o înșurubare a bastonașului în butonul soneriei, bogătașul, dezmeticit din aburii beției, a devenit alt om. Este acum respectabil și inaccesibil, un stîlp al societății americane, conștient că fiecare individ trebuie să-și cunoască lungul nasului; un om pentru care prietenia nu este o înclinație sufletească, ci o monedă de schimb investită cu socoteală, iar recunoștința, o regretabilă prejudecată. „Nu sînt acasă! Nu-s acasă pentru nimeni!“ — precizează el. Iar James, atîta așteaptă...

Chaplin a destăinuit mai tîrziu că la baza relației dintre vagabond și milionar se afla o istorioară care-l urmărea de ani de zile: „doi membri ai unui club de bogătași discută despre nestatornicia conștiinței umane și decid să facă o experiență cu un vagabond pe care-l găsesc, adormit, pe chei. Îl iau în somptuosul lor apartament, îl copleșesc cu vin, femei, cîntece și, după ce-l îmbată zdravăn, îl duc înapoi de unde l-au luat. Cînd se va trezi, va crede că totul n-a fost decît un vis. Această idee mi-a inspirat povestea milionarului din « Luminile orașului », care se împrieteneste cu

Charlot cînd e beat și se face că nu-l cunoaște cînd e treaz...

„Ideea” — Chaplin n-o spune, poate nici n-o știa — exista, de fapt, în literatura Renașterii (preluată din *Halima*), într-o istorioară despre un vagabond cules de pe drumuri mort de beat și așezat, în stare de inconștiență, în somptuosul așternut al unui senior. Dimineața se trezește proiectat într-o altă stare socială, fără să știe că, de fapt, nu-i decît victima conspirației unui grup de aristocrați amatori de amuzamente insolite. După efemerul vis de îndestulare pe care aceștia i-l hărăzesc, e îmbătat din nou și readus la condiția inițială, cu atît mai greu de suportat acum, după ce a cunoscut huzurul. Această temă s-a dovedit atît de rezistentă în timp încît, chiar în 1981, Mario Monicelli o mai folosea în savuroasa sa comedie *Marchizul del Grillo*, prilejuindu-i, în rolul vagabondului înșelat, încă o strălucită creație lui Alberto Sordi.

Relația chapliniană e însă mult mai complexă decît în modelul renașcentist. Charlot e pus în fața unui personaj cu dublă față. Ca Puntila, eroul lui Brecht, milionarul e — la beție — uman și generos, credincios prieteniei, dar odată treaz devine inaccesibil în citadela egoismului său, c *Stăpînul*! Chaplin face aluzie aici la bivalența naturii umane, alienate cînd se află sub presiunea puterii și banului. Oscilațiile neprevăzute ale milionarului, pe care Harry Myers le marchează cu sarcastică ironie și veridicitate, îl năucesc pe bietul Charlot, care nu mai știe niciodată în fața cui se află: a milionarului orgolios și tiranic sau a chefliului sensibil și generos? Ambiguitatea aceasta scoate în relief sărăcia sufletească a gentlemanului, în contrast cu statornica generozitate a vagabondului.

E drept că idila dintre Charlot și oarbă s-a complicat din momentul în care protectorul său, milionarul, a dispărut brusc într-o călătorie prin Europa. Cum, cu ce ar mai juca, acum, rolul bogătașului? Pentru a face rost de bani, s-a înhamat la o muncă dezgustătoare: umblă cu

tomberonul pe străzi. Dar în pauza de prînz se grăbește să-și facă toaleta pentru vizita pe care i-o rezervă iubitei. Și atîta e de precipitat că, în loc să ia în mînă săpunul, se spală cu cașcavalul din sandvișul vecinului. Iar celălalt, după ce, distrat, a introdus între feliile de pîine bucata de săpun și a mușcat, spumegă de furie. James Donnelly, interpretul rolului, spumegă la propriu, lansînd gingașe baloane de săpun, spre bucuria ingenuă a lui Charlot, redevenit, pentru o clipă, copil.

Dar destul! Nu-i timp de distracție. Doar îl așteaptă fata și „prințul” vine încărcat de daruri ca un moș Gerilă. Iar cel mai prețios dintre daruri este un anunț publicitar în care se vorbește despre un medic vienez în stare să tămăduiască orbirea. Infirma a căzut pe gînduri! „Ce minunat ar fi! Aș putea afla cum arăți...” — murmură ea. Și numai la gîndul acesta pe Charlot îl scutură un tremur de spaimă.

Noroc că fata schimbă vorba și-i petrece un scul de lînă peste palmele întinse. Stau amîndoi, fericiți, la gura sobei și ar dori ca nimeni și nimic să nu le tulbure clipa de uitare. Pesemne că și tînăra e tulburată, fiindcă, în loc să apuce firul de la capătul sculului, a prins între degete un fir din flanela de lînă a lui Charlot, pe care — fără să-și dea seama — începe să o deșire, strîngînd-o ghem. În prima clipă, surprindem pe chipul lui Charlot tendința de a-și apăra, cu toate mijloacele, integritatea vestimentară care, și așa, prea a avut mult de suferit. Dar cum să-i atragă iubitei atenția fără a-i jigni întunericul, fără s-o mîhnească? Între cei doi ar apărea, ca un zid de gheață, infirmitatea. Nu, Charlot nu poate face așa ceva!... Trebuie să vezi cu cită groază și dezolare urmărește el desfășurarea inevitabilei operații, ca să înțelegi tot ce înseamnă vesta pentru vagabond, căci afară e frig și vîntul înghețat știe să-și facă loc printre zdrențe.

În filmul acesta comicul epuizează toate nuanțele: e cînd tandru, cînd sarcastic, cînd dulce, cînd feroce, cînd ironic, cînd burlesc. Și,

mai cu seamă, nesfârșit de trist: ca acum, cînd Charlot nu contemplă numai spulberarea vestei, ci, cu rîvnă, o și înlesnește, iar firul pe care-l extrage el însuși, cu dureri ascunse, ca să alcătuiască mai ușor ghemul dintre degetele fetei, din adîncurile ființei sale parcă l-ar scoate sau din propria-i crisalidă. Face totul pentru ca nu cumva iubita să-și înțeleagă eroarea și să se simtă umilită, și este și acesta un mod de a-și da cămașa de pe el, ba chiar modul cel mai propriu. Cîtă imensă și autentică generozitate în această „bufonadă” și cît de fundamental e deosebită ea de nestatornica filotimie a milionarului cu chef! Beat fiind, milionarul nu se uită la bani, el a și pierdut noțiunea valorii, în timp ce Charlot își dăruiește puțnul avut cu luciditate, îngrozit el însuși de consecințele viitoare ale risipei sale. Ideea lui Chaplin — scrie, inspirat, D. I. Suchianu — este că „omul adevărat, omul care merită să se numească astfel, este omul care dă....”

Charlot ar fi în stare să-și dea și viața pentru a aduce lumină în ochii și în inima iubitei. Și iată de ce, în timp ce hoinărește prin oraș așteptînd ca norocul să-i iasă în cale, primește propunerea unui manager de a susține, în contul unei recompense rotunjoare, o... partidă de box. Charlot, boxer? Vi l-ați putea închipui în ring pe pirpiriul vagabond? Dar adversarul, care nu-i croit dintr-o stofă mult mai solidă, i-a și suflat la ureche: „*Ne prefacem că ne batem și la urmă împărțim frățeste! Numai că — fii atent! — patronul nu trebuie să-și dea seama...*” Înseninat, Charlot urmărește cu interes pregătirile pe care le face un negru uriaș înainte de a intra în arenă. Matahala boxează, dezlănțuită, aerul, apoi se așază, ia între degete o labă de iepure și schițează cu ea niște gesturi rituale. „*Să-mi aducă noroc!*” — se explică.

Noroc! De asta ar avea nevoie, firește, și Charlot. Pentru că uite ce i se întîmplă: complicele și „adversarul” său a abandonat lupta

în urma unui mesaj neprevăzut, iar în locul lui patronul a racolat un vlăjgan: „*Cîștigi 50 de dolari. Învîingătorul ia toți banii...*” După ce s-a lămurit pe cine are drept adversar, găliganul s-a declarat de acord. Iar Charlot, incremenit de groază, n-are nici măcar puterea să dispară. Îl privește pe uriaș cum se dezbracă liniștit și încearcă să suridă cît mai drăgălaș. Se grăbește să-i aprindă țigara, îl copleșește cu atenții, avansuri și priviri atît de insistente simpatice, desfășoară un asemenea zel în seducție, încît adversarul nu mai îndrăznește să-și scoată pantalonii decît ascuns după paravan.

„*Să ne prefacem că ne batem!*” — dă Charlot cărțile pe față. Dar celălalt, știind că are o „carte” mai mare, nu renunță. „*Învîingătorul primește toată suma!*” — o ține el una și bună. Charlot e cuprins de un tremur nervos. Profitînd de faptul că negrul cel athletic a fost chemat în ring, se aruncă asupra amuletei acestuia, imitînd gesturile magice. Dar abia a încheiat ritualul, că negrul e cărat, pe targă, înapoi în vestiar. Laba de iepure nu l-a protejat!...

Și, cu inima cît un purice, eroul nostru se lasă purtat spre ring, ca spre abator. E Don Quijote ridicîndu-și lancea spre morile de vînt și, simultan, propriul său Sancho Panza, cavaler și scutier, nebun și lucid în același timp...

15 ANI PENTRU O SECVENȚĂ ... Grigori Aleksandrov a avut șansa să asiste la turnarea faimoasei scene

a meciului de box din *Luminile orașului*. Jumătate de secol mai tîrziu, momentul încă se mai păstra proaspăt în memoria autorului comediei *Toată lumea rîde, cîntă și dansează*. Prima impresie: pirpiriul Charlot, înarmat cu niște mănuși de box mai mari ca el, se lasă fugărit prin toate colțurile ringului. În pauză, transpirat, dar iradiînd bună-dispoziție, Chaplin își salută musafirii: „*Sportul ăsta mă face să mai slăbesc puțin. M-am cam îngrășat în ultima vreme și un Charlot dolofan ar pierde simpatia spectatorilor...*”

Și, vesel și agil, urcă iar în ring. Își aranjează sortul cu „degetele” mănușii de box, expulzează, necioplit, guma pe care o mesteca, face tot soiul de giumbușlucuri pînă cînd apare omul cu clacheta. „Clacheta asistentului — notează Aleksandrov — poartă numărul trei mii o sutășaizeci și șase.” Aproape trei mii două sute de duble! În momentul în care regizorul sovietic vizitează platoul *Luminilor orașului*, s-au tras șapte sute de mii de metri pentru un film care nu va avea nici două mii patru sute. „Chaplin — explică, nu fără invidie profesională, Aleksandrov — nu turnează decît atunci cînd se simte inspirat. O filmare devine, în studioul său, un adevărat eveniment... În cinci minute el schițează trei variante pentru începutul meciului de box. Prima: după ce rivalii și-au strîns mîna, Charlot aleargă dintr-un colț al ringului într-altul pentru a strînge și mîna masorilor. A doua: după ce i-a strîns mîna adversarului se întoarce brusc, încercînd să spele putina. A treia: înaintează în mijlocul ringului pentru a-și saluta adversarii după ce și-a tras pe el vesta și melonul...” În montajul final, Chaplin va reține tot prima versiune a începutului.

Asupra lui Chaplin boxul exercită o veche și ciudată fascinație. Vinerea, întreg Hollywoodul o știe, e nelipsit de la galele pugilistice. În tinerețe i s-a întîmplat, chiar, să „încrucișeze” mănușile cu profesioniști. Așa, de pildă, prin 1910, pe cînd se afla la Paris cu trupa lui Karno, dinamizat de cîteva pahare de absint, l-a provocat pe Ernie Stone, un fost boxer de categorie ușoară. Desculți (ca să nu facă zgomot în camera de hotel), „ne-am scos cămășile și ne-am înfipt unul în fața celuilalt. Multă vreme ne-am lovit și ne-am fentat...” Atins în bărbie, are prezența de spirit să-și admonesteze adversarul: „Credeam că știi să dai mai bine”. Spumegînd de furie, boxerul se repede asupra insolentului: „Plonjă spre mine, nu mă nimeri însă și se lovi cu capul de perete, ceea ce-l făcu aproape knock-out. Am căutat să-i vin de hac, dar loviturile mele erau

prea moi. Puteam să-l ating fără teamă de ripostă, dar nu mai aveam forță în pumni...”

Mai tîrziu avea să-și reediteze, în registru comic, performanțele pugiliste în compania unor invitați de onoare precum campionii George Carpenter și Benny Leonhard. Chaplin avea un anumit ritual al ospitalității. Cei mai de vază musafiri ai studioului erau onorați cu favoarea de a-i fi parteneri comici în scurte pelicule care — probabil — le erau înmîinate, ulterior, în copie. Kevin Brownlow a descoperit, în arhivele de la Vevey, scurt-metraje în care alături de gazdă evoluau, între alții, Maximilian, prințul moștenitor al Danemarcei, generali și chiar înalte fețe bisericești, ca episcopul de Birmingham. În aceste mici „divertismente” mondene poți identifica trucuri celebre utilizate în operele de mai tîrziu, precum „Dansul pînișoarelor” din *Goana după aur*, „Wilhelm Tell” din *Circul*, pînă și baletul cu globul pămîntesc din *Dictatorul*.

Chaplin le dădea musafirilor iluzia unui joc privilegiat, în vreme ce, de fapt, se folosea de ei pentru a-și cristaliza și perfecționa ideile! Printre aceste „suveniruri” s-a păstrat și o improvizație pugilistă: în decorul filmului *Viață de cîine*, deci pe la începutul anului 1918, Chaplin susținea, în compania campionului american Leonhard, o aprigă partidă de box, din belșug pigmentată cu gaguri, dintre care unele vor fi reîntîlnite în *Luminile orașului*.

Dar, încă mult înainte de întîlnirea cu Leonhard, chiar la începuturile carierei sale, în 1914, Chaplin acceptase un rol episodic în filmul *Knock-Out*, ai cărui interpreți principali erau Fatty și Al St. John. Este singura comedie din seria „Keystone” în care Charlot nu e protagonist și probabil că ceea ce l-a atras aici a fost tema — pugilatul — și rolul său de *arbitru* care, antrenat în vîrtejul încăierării, începe și el să distribuie și să primească pumni. În anul următor, la „Essanay”, se întoarce la box în *Campionul*, care-i dădea prilejul să-și doboare adversarii cu o mănușă enormă în care ascunsese, supersti-

țios... o potcoavă! În fecundele sale cercetări efectuate cu prilejul realizării serialului *Chaplin inedit*, Kevin Brownlow a mai descoperit o secvență filmată pentru *Cercul* și neinclusă în montajul definitiv, care ne introduce mai adânc în intimitatea procesului de cristalizare a ideii înfruntării pugiliste în imaginația lui Chaplin.

Plimbându-și, mîndru, prin oraș iubita, Charlot clovnul are ghinionul să-l întâlnească pe Harry Crocker, frumosul acrobat care a furat inima Mernei Kennedy. Între cei doi bărbați există, cum e și firesc, o nemărturisită rivalitate, din care Charlot iese mereu înfrînt. În localul în care intră cei trei benchetuiește un boxer cam bătăran (Doc Stone). Doc îl provoacă mereu pe Charlot care, arțăgos cum e, mai ales în prezența Mernei, pare mereu gata să sară la bătaie dacă nu l-ar mai potoli Harry. Pe ascuns, Charlot găsește o soluție care să-l aranjeze: îi propune boxerului o sumă respectabilă dacă acceptă să fie trimis la podea într-un meci disputat, demonstrativ, sub ochii Mernei. Doc primește tirgul și Charlot atît așteaptă: se năpustește ca un tigru asupra mitocanului și-i administrează corecția meritată...

Dar ceea ce a omis să-i spună boxerul este că mai are un frate geamăn, care n-a fost pus la curent cu înscenarea. Ghinionul îl aduce și pe acesta în restaurant. Crezînd că are a face cu același adversar corupt, Charlot se aruncă și asupra lui; omul, neprevenit asupra „Gentlemen's agreement“-ului, îl snopește fără milă.

Putem recunoaște în baletul pugilistic care urmează și care n-a fost văzut decît postum și doar pe ecranele de televiziune, multe dintre fazele meciului din *Luminile orașului*. Există în acest fragment, ce-i drept, cam lung (poate de aceea l-a și înlăturat Chaplin), un element în plus, care i-ar fi justificat existența în *Cercul*: candida nedumerire cu care întîmpină vagabondul fiecare lovitură ca pe o flagrantă încălcare a acordului de non-agresiune pe care conta. Este, în această reacție, o trăsătură de cuceritoare

umăritate, de vibrantă poezie chiar, care iluminează, cu duioșie tipic chapliniană, grotescul încăierării. Ar fi fost păcat să se piardă. Din fericire, Chaplin avea memorie! Chiar dacă renunța la vreo idee, n-o uita niciodată...

Și iată-l, așadar, aici, în *Luminile orașului*, după ce a strîns ceremonios mîinile masorilor, aruncat în centrul ringului de clopotul arbitrului. Într-o primă fază încearcă să se sustragă loviturilor prin stratagema, rușinoasă dar sănătoasă, a păstrării distanței dintre el și adversar. Fugărit între corzi, lui Charlot îi trebuie cîteva momente pentru a înțelege situația în care se află și regulile ei.

E, firește, o scenă violentă, dar „*niciodată vreun membru din echipă n-a fost rănit în filmele mele* — se mîndrea Chaplin. *Repetam cu grijă scenele violente, de parcă ar fi fost coregrafie. Pînă și palmele erau totdeauna truate. Chiar în toiul încăierării, fiecare știa ce are de făcut, totul era cronometrat*“. Nu degeaba i-a spus V. F. Nijinski, celebrul balerin: „*Comedia dumitale e înrudită cu baletul, ești un dansator...*“ Cele trei minute de box din *Luminile orașului* — atestă Aleksandrov — au fost repetate, neînterupt, timp de o săptămînă, înainte de a se purcede la filmare. Șapte zile de febrile căutări ale ritmului ei demential, pe care Chaplin îl dirijează chiar în timp ce joacă. „*Un-doi, un-doi*“, numără el tare, transmitînd echipei tempo-ul dorit. Figuranții care reprezintă publicul hohotesc, urlă și fluieră de parcă ar trăi cu adevărat scena pe care o repetă a treizecea oară! „*Lumea dă tot ceea ce poate, dar Chaplin e încă nemulțumit de nenumăratele duble. Sînt toți epuizați, cămășile sînt negre de sudoare*“ — scrie memorialistul sovietic.

Dar efortul acesta nu e vizibil nici o clipă pe ecran. În fața privirilor noastre fascinate se desfășoară unul dintre cele mai desăvîrșite studii coregrafice realizate vreodată de către Chaplin. Este greu de redat în cuvinte acest balet imponderabil care, chiar dacă nu le oferă emoții

amatorilor de senzații tari, pune grele probleme de respirație tuturor spectatorilor. Descriind modul în care răspundea publicul acestei secvențe unice la premiera bucureșteană a filmului, D. I. Suchianu ne-a lăsat o pagină peste care nu se poate trece: „Risul îi făcea pe spectatori să se ridice în picioare, să se contorsioneze, să strige, să aplice o largă palmă pe spinarea vecinului din dreapta, să care pumni mărunți vecinului din stînga... Lîngă mine se aflau doi cetățeni care nu se cunoșteau. Unul din ei fusese avantajat de natură cu un ciuf proeminent. În semn de entuziasm, vecinul său îl înșfăcă de moț și începu să-l tîrnuiască, scandînd în cadențate opturi ritmul pugilatului și undele propriului său entuziasm. Ce făcea, în acest timp, tîrnutul? Se apăra? Lupta să se degajeze? Protesta? O, nu! Era mult prea ocupat ca să mai facă așa ceva. Singurul lucru care-l interesa era să nu scape nimic din pasionantul spectacol. În acest scop, el dirija. Conducea mișcările tîrnutorului astfel ca opturile și lupingurile descrise în văzduh să nu astupe nici o clipă vizibilitatea ecranului...”

Remarcabilă descriere! Dar pentru ce rîd, pînă la uitarea de sine, spectatorii? Fiindcă, dacă relatezi subiectul filmului, nu mai găsești în el nimic caraghios. Povestea vagabondului îndrăgostit de fata cea oarbă, a trădării lui de către prietenul cel bogat, faptul că se lasă bătut măr ca să cîștige banii necesari însănătoșirii iubitei, ce e de ris aici? Secretul stă în viziunea strict personală a lui Chaplin, în perspectiva neașteptată cu ajutorul căreia revelează detalii comice pe care, fără el, nu le-am fi remarcat. De obicei, un meci de box este privit de spectator exclusiv sub aspectul „care pe care”. Absorbit de întrebarea „Cine va învinge?”, publicul nu-l mai remarcă și pe cel de-al treilea protagonist al meciului, pe arbitru. Să-l ascultăm, din nou, pe savurosul comentator D. I. Suchianu: „...În timp ce adversarii se fixează, unul pe altul, fioros, în timp ce ei înțepenesc în fente țopăite pe loc, în eschive și opriri rare urmate de cîte o lovitură, dar

și aceea scurtă, bruscă, dată urgent și pe furiș — în timp ce pugiliștii se dedau la un balet de linii frînte, mărunte, ezitante și reticente, arbitrul execută un alt soi de balet, cu mișcări largi și ondulate, cu strecurări feline printre picioarele combatanților, parcă înzestrat cu o ubicuitate, cu o «pretutîndeneitate» magică, cu o omniprezență care te face să te miri cum, din cînd în cînd, nu se alege altoit cu un pumn din partea luptătorilor...”

Suchianu are dreptate! Încă în *Charlot și Fatty pe ring*, Chaplin descoperă în mecanica boxului un aspect căruia nu i se dăduse, pînă atunci, atenție: resursele comice ale activității arbitrului, rol în care apărea tocmai el, Charlot! Mai tîrziu, în *Luminile orașului*, perfecțiunea sincronă a dansului în trio din ring — Charlot, matahala care-i e adversar și arbitru, mai înalt și mai lat decît amîndoi — creează efecte irezistibile. Pirpiriul pugilist se va ascunde mereu îndărătul spătosului arbitru, scoțîndu-și numai din cînd în cînd capul la iveală, și asta doar pentru a-și mirui, prin surprindere, adversarul cu cîte o directă. Tactica lui Charlot îi va aiuri în asemenea hal pe ceilalți doi parteneri încît, la un moment dat, adversarul și arbitru se vor pomeni boxînd unul cu celălalt! Și atunci logica situației va fi dusă pînă la capăt de vagabond care, preluînd funcțiile arbitrului, îi va despărți cu un autoritar „Break!”

E drept că, din punctul de vedere al limbajului strict cinematografic, secvența meciului nu are prin ce să-i entuziasmeze pe amatorii de subtilități „sintactice”, atît de gălăgioși astăzi. După ce și-au regăsit respirația, în urma hohotelor de ris cu care vor fi salutat, și ei, secvența, amatorii de exegeze semiotice se vor declara decepționați. Chaplin „n-are stil”, se abține de la efecte tehnice complicate, preferă să-și dinamizeze filmele din interior. Unii l-au privit ca pe un înveterat conservator, mînuind un arsenal învechit de mijloace cinematografice. Ciudat, însă! Multe dintre filmele care, nu numai în 1931, dar și în 1971 au părut că inovează expresia cinema-

tografică, sint azi definitiv îmbătrânite, în timp ce *Luminile oraşului*, al cărui autor nu se străduia să fie modern, a rămas la fel de tânăr, exercitând acelaşi magnetism asupra publicului. Moda se perimează, arta rămîne!

În 1950, cu prilejul reluării *Luminilor oraşului*, revista americană „Life” îl recomanda drept cel mai bun film al anului, iar în 1984 Woody Allen, emerit autor contemporan de comedii, scria: „*Sub aspect pur tehnic, filmele lui Keaton sînt superioare celor ale lui Chaplin. Dar Chaplin rămîne infinit mai modern. Keaton are o strălucire îngheţată. Aş da, fără ezitări, toate filmele sale în schimbul «Luminilor oraşului»*”. Cît despre Chaplin, el nu ascundea, încă din 1952: „*Nu cred în tehnică, în plimbarea camerei de luat vederi pe lingă nările şi urechile vedetelor. Cred în mimică, în stil. Unii îmi spun demodat, alţii zic că-s modern. Pe cine să mai cred?...*” Cineastul credea neclintit în sine însuşi. El nu încerca să-şi facă filmul mai „cinematografic”, ci, prin toate mijloacele, mai viu, mai poetic, mai emoţionant. Un întreg univers de viaţă era observat, filtrat, admirabil dozat. Totul, de la măturătorul de stradă pînă la boxerul din ring, un gest, un tic, o conduită intra în obiectivul analizei, era surprins, studiat, clasat şi convertit în efect comic. Adevărul vieţii n-a avut niciodată un observator mai atent, mai pătimaş. Iar tehnica nu intervine decît ca să-l servească. Tehnica nu e utilizată ca un scop în sine, ca un efect stilistic, cu intenţii de epatare, ci numai şi numai ca unealtă a dezvoltărilor. Iată de unde şi caracterul inalterabil al emoţiei pe care o stîrneşte filmul, astăzi ca şi ieri.

Emoţiei îi subordonează realizatorul şi partitura muzicală a filmului său. Fiindcă, respingînd înverşunat dialogul vorbit, Chaplin nu renunţa la posibilitatea înregistrării unui acompaniament muzical sincron cu imaginea. „*Aceasta este cu totul altceva şi de o importanţă inestimabilă pentru noi!*” — scria el în incendiarul său manifest împotriva „vorbitorului”, citat la începutul acestui

capitol. Chaplin, care nu se mulţumeşte să asigure, ca regizor, dimensiunea muzicală a producţiei sale, preia, ca autor complet, şi sarcinile compozitorului.

Theodor Huff, biograf al lui Chaplin, a numărat cel puţin 95 de intervenţii ale muzicii în *Luminile oraşului* (una dintre cele mai bogate partituri din cinematografia epocii), din care covârşitoarea majoritate erau teme originale. Unii se îndoiau că Chaplin ar fi fost adevăratul autor al muzicii. Cei care l-au cunoscut, însă, îndeaproape pe artist ştiau că nu era doar un meloman pasionat, ci şi un virtuoz interpret. Cînta admirabil la pian, orgă, vioară şi violoncel. Încă în 1916 dirijase, la New York, un concert, interpretîndu-şi compoziţia proprie, iar în 1920 înregistrase un disc cu melodii originale: *Cîntă un cîntec* şi *Cu tine, iubito, în Bombay*.

Cum compunea? Luis Buñuel, care l-a vizitat în perioada elaborării *Luminilor oraşului*, susţine că-şi scria muzica filmului... dormind! Îşi instalase un dictafon lingă pat, se trezea noaptea, fredona, buimac, cîteva note, aţipind apoi din nou. Dezvăluirea ne pare cu atît mai plauzibilă în lumină unei replici a clovnului Calvero din *Luminile rampei*: „*În vis am idei minunate, dar le uit imediat...*”

Plăsmuite în stare de veghe sau în vis, Chaplin îşi fredona, apoi, melodiile colaboratorilor săi Arthur Johnston şi Alfred Newman, care le orchestrau. Deşi incapabil să descifreze un portativ, „*am început curînd să privesc cu ochi de profesionist partitura şi să-mi dau seama dacă o compoziţie este excesiv orchestrată* — afirmă Chaplin. *Cum? Simplu! Dacă vedeam multe note la alămuri sau la suflători spuncam: «Prea mult negru la alămuri!» sau «Prea încărcat la suflători»*.” Aferim profesionalitate! Dar asta nu l-a împiedicat să-şi dirijeze singur orchestra în executarea partiturii originale a filmului, încărcînd cu peste 40 000 de dolari devizul iniţial din pricina tărăgănării înregistrărilor. Cînd era vorba de calitatea filmelor sale, nu se uita la bani.

Atît se năndrea cu prestația sa de compozitor, încît prima variantă prevedea gros-planul unui disc de patefon cu titlul „*Ochi minunați*“ de Charles Chaplin — după cum o declara într-un interviu reprodus, la noi, de „Rampa“ din 1 ianuarie 1930. „*Am creat și un șlagăr, chiar dacă nu în sensul uzual. Personajul meu îl aude pentru prima oară la gramofon. Aria e adaptată figurii și temperamentului meu. Mai tîrziu, cînd mă voi îndrăgosti de o fată oarbă și cînd melodia va fi repetată de muzicanți vagabonzi pe stradă sau de orchestra unui mare local, ea va căpăta o semnificație dramatică de efect. Ilustrația muzicală și melodia aceasta ca leitmotiv crează într-adevăr acțiunii un cadru tot atît de important ca și jocul actorilor (s.n.)*“

Deși n-a respectat proiectul în detaliu, și-a distribuit, realmente, partitura în leitmotive, după metoda wagneriană, urmărind să definească prin ele fiecare caracter, situație sau idee. Încă din generic, asupra spectatorilor se năpustesc stridentele sunete de alămuri ale temei metropolei, o altă temă grotescă îl va însoți, mereu, pe milionar, după cum idila cu florăreasa e asociată unui motiv inspirat de „*La Violettera*“, melodie lansată cîțiva ani înainte de Raquel Meller, într-un mare succes cinematografic, *Violete imperiale*.

CHARLOT ÎMPOTRIVA
LUI WILLIAM HAYS!

Această unitate de monolit a construcției filmului impune și astăzi, deși, la apariția *Luminilor orașului*, au fost critici care i-au reproșat o oarecare fărîmîtare a dramaturgiei. Era acuzată, de pildă, lipsa de comunicare între cele două linii centrale ale acțiunii: prietenia dintre milionar și vagabond, pe de o parte, și idila cu florăreasa, de cealaltă. Continuitatea filmului nu de evenimente e însă determinată, ci de semnificația lor. Numai în aparență deosebite, temele „fragmentare“ se întîlnesc în final în concluzia filmului: evidența iluziei și destrămarea acesteia. Iluzia nu e numai a fetei, ci și a lui

Charlot care încearcă să se convingă că e iubit de oarbă, deși știe că prin el, prin neînsemnatul vagabond, fata îl iubește — de fapt — pe prințul visurilor ei, pe învingător, pe milionar. Charlot își asigură astfel un simulacru de fericire care nu se sprijină decît pe infirmitatea florăresei și pe euforia bețivului. Cele două negații ale filmului — nu există prietenie între vagabonzi și milionari, după cum nu există bogătași care să se dedice fetelor sărace și infirme — converg, de fapt, ca două linii de forță, în subminarea unuia și aceluiași mit pe care Hollywoodul căuta să-l consolideze prin fiecare dintre melodramele sale: *happy-end*-ul. „Sfîrșitul fericit“ indispensabil filmelor americane ale timpului era expresia estetică a sloganului „țării tuturor posibilităților“ pe care se sprijinea întreaga filosofie socială americană.

Cîinele de pază al acestei orientări în industria cinematografică americană era William Hays, senator democrat, fost ministru al poștelor — în 1922 —, devenit președinte al atotputernicei Asociații a producătorilor și distribuitorilor americani de filme (Motion Pictures Producers and Distributors of America). Supranumit — pentru modul său de a guverna prin „ucazuri“ — „țarul cinematografului“, Hays impusese studiourilor un „cod al pudoarei“, care stipula între altele: „*Toate eforturile trebuie depuse în vederea reproducerii, în filmele dramatice și distractive, a standardelor de trai celor mai ridicate*“ sau „*Trebuie susținută cu orice preț sanctitatea instituției căsniciei*“ etc., etc. Chaplin privea cu multă neliniște la această adevărată cenzură care încerca să transforme arta cinematografică într-o predică duminicală. El a folosit în mod ingenios invitația de a prefața o încercare estetică a lui Gilbert Seldes, autor britanic, pentru a alcătui un adevărat rechizitoriu la adresa „Codului Hays“.

În această prefață, Chaplin izbucnește: „*Mă preocupă mai curînd viitorul filmului decît trecutul său. Numai că viitorul e construit pe poziția instabilă a gustului public. Mîine s-ar putea să*

fie televiziunea... Cine mai știe?... În momentul de față cinematografia se află pe culmile succesului. Va mai evolua încă? Din punct de vedere mecanic a făcut pași miraculoși înainte, dar din cel artistic îi mai rămân multe obstacole de depășit. Unul dintre acestea este cenzura. În vreme ce magazinele săptămânale, cotidienele, romanele și teatrul sînt libere și nestingerite de conjuncturi, filmul e împovărat de o cenzură specială care-i neagă dreptul de a se ocupa de multe dintre problemele la ordinea zilei. Pînă și o temă tradițională ca «un băiat cunoaște o fată» devine o sarcină dificilă în competiția cu realismul actualităților săptămânale... În vîltoarea caleidoscopică a evenimentelor rapide și clocotitoare, cînd cauza și efectul evidențiază mai realist problematica umană, filmul e constrîns să ignore problemele vitale și să se ocupe numai de subiecte pe care un copil le-ar citi într-o carte cu povești. Această condiție a fost creată de ultima «cruciadă» a presei pentru «filme mai bune» și a avut ca rezultat faptul că industria și-a creat o cenzură proprie. Ni se strigă că filmul afectează în asemenea măsură mințile și moralitatea tineretului încît o cenzură mai strictă devine indispensabilă. Totuși, la orice colț de stradă, presa cotidiană etalează cu litere de-o șchioapă, pe care orice copil le poate parcurge, informații despre crime, violențe, greve și revoluții...

Fără să ceară imposibilul — abolirea cenzurii — Chaplin le solicită cenzorilor criterii estetice care să le dea o perspectivă mai adecvată despre ceea ce este corespunzător din punct de vedere al moralei publice. „Pentru că multe filme cărora cenzura le dă drumul ar trebui să fie interzise, dacă ar fi judecate după standarde estetice, pentru lipsă de gust, pentru falsă imagine despre viață și pentru modul vulgar în care-i abordează problematica, după cum multe subiecte interzise ar putea fi privite drept constructive, dacă ar fi apreciate din punct de vedere estetic, din moment ce subiectul a fost tratat cu demnitate, inteligență și simț artistic...”

Protestele lui Chaplin rămîneau, însă, simple petice de hîrtie, iar cenzura — atotputernică. „Fiecare film american — dicta codul Hays — trebuie să afirme că modul de viață din S.U.A. este unic și cel mai favorabil omului, trebuie să fie optimist și să arate că fiecăruia îi e rezervată, într-o zi, șansa așteptată...” Așa decretase „țarul cinematografului” și Chaplin trebuia să se conformeze, măcar în aparență, „ucazurilor” sale.

Finalul *Luminilor orașului* trebuie decriptat tocmai din această perspectivă. El pare a conține toate șabloanele „happy-end”-ului profesat în cetatea californiană a filmului. Milionarul generos îi încredințează lui Charlot banii pentru tămăduirea florăresei, aceasta își recapătă vederea și-l așteaptă în magazinul ei cu flori, unde vagabondul o va reîntîlni. Devenită patroana unei prospere florării, fata îl recunoaște și nimic nu le va mai sta în calea fericirii și dragostei. Istoricii francezi René Jeanne și Charles Ford observă că: „Pentru prima oară Charlot se află în fața unei femei care nu-i mai întoarce spatele și nu ridică din umeri... Este ceva nou în opera lui Chaplin.” Pentru ca să conchidă apoi: „Această mică istorie este relativ optimistă!” Așa să fie oare?...

Pentru a înțelege finalul chaplinian în lumina tuturor implicațiilor sale va trebui ca, urmărindu-l în detaliu, să reluăm firul povestirii: întîlnindu-se iar cu milionarul atît de imprevizibil în reacții, invitat în vila acestuia, Charlot se convinge că omul e beat și, în consecință, generos. Deși inclinat să mențină beția milionarului, nu se îndură ca — pentru a-și prelungi fericirea — să mai prelungească și infirmitatea iubitei.

— O voi ajuta pe fată! — îl liniștește milionarul. O mie de dolari ajung?

Ajung, cum să nu ajungă... Numai că, în timp ce teancul de bani trece în buzunarul preafericitului Charlot, doi gangsteri strecurați în apartament îl doboară pe bogătaş cu o lovitură bine socotită în moalele capului. Cu Charlot, însă, n-o să le meargă! Vagabondul izbutește nu numai

să se apere, dar să și dea alarma anunțând poliția, astfel că, în timp ce răufăcătorii o șterg, el va fi surprins lângă corpul doborât al stăpînului casei. Valetul James poate trăi, în sfîrșit, adevăratul său triumf. Polițistul găsește asupra prăpăditului suspectat de crimă o considerabilă sumă de bani. Probele sînt evidente și situația lui Charlot pare mai fără ieșire ca oricînd, dar — iată! — nădejdea luminează subit chipul acestuia. I s-a trezit prietenul, binefăcătorul, acum toate vor putea fi clarificate și se va grăbi să-i ducă fetei banii dobîndiți în mod cinstit. Numai că Charlot n-a luat în seamă o împrejurare esențială: treaz, milionarul nu mai are absolut nimic a face cu generosul amic al vagabondului. „Spune-le că dumneata mi-ai dat banii!” — izbucnește, patetic, Charlot. „Cine-i asta?” — ripostează, ofensat, gentlemanul.

Acum Charlot nu mai e doar deznădăjduit, ci și exasperat de indignare. În culmea disperării, smulge teancul de bancnote din mîna polițistului și dispare, îndreptîndu-se, bineînțeles, spre casa fetei, Oamenii care ridică statui prosperității n-au fost în stare să facă ceva pentru ea? Va fi în stare, el, vagabondul. Îi va da banii cu un surîs fericit. Sînt pentru doctor, pentru ca frumoasa fată să vadă lumea, orașul, lumina. Dar e conștient oare că, redîndu-i vederea, pune capăt propriei sale fericiri? Pentru că prăpăditul luat drept stăpîn al comorilor pămîntului n-ar mai avea niciodată curajul să i se arate în față, de îndată ce ea l-ar putea vedea. „Pleci?” — îl întreabă fata, pătrunsă parcă de o grea presimțire, „Nu pentru mult timp...” — îi răspunde el și o privește lung, lung de tot la despărțire.

A dăruit, pentru fericirea iubitei, tot ce avea. Și avea doar atît de puțin! Și-a dăruit privilegiul de a apărea în fața ei ca un erou coborît din basme, de a o contempla în voie la adăpostul unui acoperiș, și-a dăruit visul de dragoste și chiar libertatea, căci, abia ieșit pe străzile orașului, a și fost înșfăcat de polițiști și dus la închisoare. A dăruit totul, și nu într-o clipă de beție,

ci conștient de toate consecințele actelor sale. Dar fata, ei bine, cel puțin fata să fie fericită!

Va fi, oare, fericită? Nu este și aceasta o biată iluzie?...

„HAPPY-END-UL“ Iată-o în mica, dar
CHAPLINIAN luxoasa florărie pe care
a deschis-o cu banii lui,

ai gentlemanului necunoscut. E frumoasă, și-a recăpătat vîzul și privește lacom în jur, așteptînd, parcă, să-i apară ceva în față. A tresărit... Prin vitrină a zărit o limuzină din care a coborît un tînăr elegant. L-a privit cu ochi mari, strălumiți de nădejde, iar tînărul, tulburat o clipă de frumusețea și de strania ei privire, a comandat un buchet de flori și... a plecat. N-a fost el... N-a fost el...

Dacă l-ar vedea acum, mai prăpădit, mai rupt, mai slab ca niciodată, cum iese de pe poarta închisorii, ar avea curajul să recunoască în făptura acestui biet decăzut pe milionarul generos și filantrop de care s-a îndrăgostit? Charlot se strecoară lipăind prin locurile unde hoinărise odinioară, zăbovește lângă grilajul unde o cunoscuse și-i simțise degetele delicate prinzîndu-i o floare la rever, pornește mai departe pe drumuri dorite, dar pe care nu va mai avea niciodată curajul să le parcurgă pînă la capăt. La o intersecție a fost atacat cu boabe de mazăre de către vechii săi dușmani, micii vînzători de ziare. Și nu mai are nici măcar bastonul, trestia de care nu se despărțea niciodată, însemn al demnității și armă împotriva cicăliților. Încolțit, aruncă priviri de sălbăticiune. Ce mai vor de la el? Dar pe caldarîmul murdar a zărit un tandafir ofilit. Cînd s-a aplecat să-l ridice, prin turul crăpat al pantalonilor și-a făcut loc un petic de cămașă. Un ștrengar i l-a smuls, Charlot și-l revendică, își șterge cu el nasul — totul trebuie folosit! — și, cînd se întoarce să-și continue drumul, a încremenit, fascinat...

Prin vitrina încărcată de flori a recunoscut-o pe iubită. Ea a fost martor al întregii întîmplări,

s-a amuzat copios, ca și ceilalți trecători, și are încă ochii umezi de râs...

Unul dintre ștrengarii care-l hărțuiesc pe Charlot a devenit, mai târziu, regizorul de film Robert Parrish și într-un volum apărut în 1976 evoca turnarea scenei la care participase în copilărie. Chaplin — își amintește memorialistul — era pretutindeni pe platou. A supervizat machiajul băieților, i-a arătat lui Totheroh unde să plaseze aparatul, apoi a început să demonstreze cum trebuie jucat fiecare rol în parte. Acesta era felul lui de a regiza — explică Parrish: „*Proiecta câte un bob de mazăre, se întorcea mimînd că a fost nimerit, apoi, redevenind vânzător de ziare, mai sufla unul. Era ca un spiriduș, jucînd toate rolurile și folosind toate obiectele recuzitei. Austin (celălalt băiat, n.n.), Virginia și cu mine nu mai făceam decît să urmărim spectacolul. În cele din urmă, după ce a pus totul la punct, ne-a înapoiat rolurile, dar nu fără părere de rău. Aveam sentimentul că ar fi preferat, mai degrabă, să le joace pe toate el singur...*”

Ei, dacă s-ar fi putut!...

Așa cum era, clocotind sub presiunea finalului în sfîrșit conturat, trăgînd, dezlănțuit, dublă după dublă, nu s-ar mai fi oprit pînă ce n-ar fi avut secvența încheiată. „*Nu pot munci sistematic!* — recunoștea într-un interviu acordat chiar în perioada realizării acestui final. *Aș vrea, dar nu pot!*” Cînd descoperea un fir, viața tuturor devenea infernală. Se muncea zi și noapte, se turna, se repeta fără oprire. Și acum, avea firul! Presimțea ceea ce scriitorul american James Agee avea să denumască „*cel mai înalt moment de cinematograf atîns vreodată*”. Și tocmai cînd era atît de aproape de el, de această culme a operei sale, tocmai în acest moment l-a întrerupt Virginia... ca să-i spună ceva. Și e de necrezut ce-a putut să-i spună: că avea oră la croitoreasă, că nu mai putea continua, că trebuia să plece...

Virginia Cherrill nu era nici prin profesie, nici prin vocație, actriță. I-o și spusese de altfel,

atunci cînd părinții ei semnaseră contractul de filmare: „*N-am experiență!*”, l-a prevenit ca și se spune că cineastul i-a ripostat: „*Dacă ai fi avut, ar fi trebuit s-o uiți!*” Răspuns cu totul plauzibil, deoarece Chaplin nu de o actriță experimentată avea nevoie, ci de un aluat căruia să-i dea formă. Dar și de un colaborator pasionat, obișnuit cu efortul, cu stăruința, lucruri care-i lipseau cu desăvîrșire fetei crescute în confortul unei familii de bogătași din Chicago. Au sfîrșit prin a se antipatiza reciproc. Încercînd, mai târziu, într-un interviu televizat, să explice motivele, Virginia a mărturisit, involuntar, ce gîndea: „*Chaplin — spunea ea — vedea în mine florăreasa, și nu ceea ce eram cu adevărat. Deși tînră, avusesem o experiență agitată, fusesem măritată și divorțasem, iar el se obstina să vadă în mine pe fata candidă, pe oarba din film. Nu aveam relații extraprofesionale, nu mă invita la petrecerile sale... nu mă plăcea!*”

Din această spovedanie transpare ceea ce și-ar fi dorit cu adevărat Virginia Cherrill: „relații extraprofesionale” în genul romanului de dragoste cu care fusese gratificată Lita Grey și — de ce nu? — o pensie de un milion de dolari. Nu trebuie uitat că Virginia tocmai ieșise învingătoare dintr-un proces de divorț din care se alesese cu o rentabilă despăgubire. Așa că, din moment ce artistul celebru păstra distanța, munca lui n-o prea interesa.

În 1980, cînd era interviuată de Kevin Brownlow, recunoștea, cu aceeași sfîntă inconștientă ca în 1930, că își programase pentru seara aceea un „party” la care trebuia să fie — nu? — elegantă. Pur și simplu insensibilă și slabă de înger, nu realiza, nici după o jumătate de secol, șansa unică de a intra în posteritate pe care i-o oferise Chaplin. Pentru că ce avea să-i mai rezerve, apoi, viața? Un contract pasager cu „Fox”, după care, în 1934, își încheia definitiv cariera actricească reîntorcîndu-se la viața veselă și la vînătoarea de soți, între care și simpaticul Cary Grant,

găsindu-și, abia târziu, „împlinirea“ și liniștea, în calitate de contesă de Jersey.

Dar toate astea se vor întâmpla ulterior! În ziua aceea, Chaplin trăia sfîșietor fiecare detaliu al finalului său, iar partenera lui, cu gîndul la petrecere, ținea morțiș să plece la croitoreasă. Nu i-a permis, și atunci Virginia l-a părăsit, trîntind ușa — fiindcă toaleta de seară îi părea mai importantă decît filmul la care lucra! A doua zi, spumegînd de furie, Chaplin anunța presei că a denunțat contractul care-l lega de Virginia Cherrill.

În cazul acesta, însă, trebuia să ia totul de la capăt. Nu mai era în toamna lui 1928, cînd îl concediasse pe Clive, interpretul rolului milionarului. Acum, singurul lucru care mai rămăsese de filmat era finalul și, fără Virginia, trebuia să refacă cel puțin jumătate din filmări. Ce furie oarbă trebuie să-l fi cuprins ca să-și complice viața în asemenea măsură! Trebuia să găsească, mai întîi, o nouă florăreasă oarbă. A încercat-o pe partenera Virginiei în scena finală, o blondă platinată care abia se afirmase în cinematograf — Jean Harlow. Nemulțumit, a solicitat-o pe Marylin Morgan, o tinăra și efemeră speranță care abia se lansase în filmul *Whopee*. Nu l-a convins nici ea. Și-a amintit atunci de fidela sa parteneră din *Goana după aur*, de Georgia Hale. După 50 de ani, în 1980, Georgia încă mai păstra telegrama prin care era chemată „urgent“ la Hollywood și nu ascundea sentimentul adînc care o legase de regizor. Evocînd clipele unice ale muncii la *Goana după aur*, ce însemnaseră acestea pentru ea, Georgia spunea cu un zîmbet înduioșat: „Dacă trebuia să mă sărute, îmbrățișarea dura mai mult decît ar fi fost necesar și trăgea mai multe duble. Atunci am înțeles că sentimentele lui pentru mine erau mai mult decît cele ale regizorului pentru protagonistă. Cît despre sentimentele mele, eram conștientă că ele rămăseseră neschimbate...“

— Voi refilma totul cu tine, așa cum am făcut-o la *Goana după aur* — i-a spus, întîmpinînd-o cu brațele deschise.

A refilmat, într-adevăr. Cu rîvnă-i de arheolog, Kevin Brownlow a descoperit în depozitele familiei Chaplin versiunea inedită a finalului interpretat de Georgia Hale. Privind-o, nu poți să nu fii răscolit de încărcătura dramatică a vieții reale din culisele secvenței. Georgia, care abia aștepta să-l reîntîlnească pe platou, trebuie să fi trăit filmarea ca pe șansa mult visată. Pentru ea, „orbul“ căruia trebuia să-i întindă mîna era... Chaplin! Trebuia să joace astfel, atît de total să i se dăruie ca actriță, încît Charlie „să înceapă să vadă“, să deschidă ochii cu care nu remarcase încă ce poate, și s-o întrebe tulburat: „Așa arăți, deci?“ Iar ea, mîndră că, în sfîrșit, i s-a relevat, să accepte să ia totul de la capăt, încă și încă o dublă, la nesfîrșit...

Dar visul n-a durat prea mult. Privind astăzi, obiectiv, finalul realizat alături de Georgia, trebuie să constatăm că el e departe de intensitatea celui definitiv. Chaplin a simțit — fără îndoială — insatisfacția și a renunțat la colaborarea Georgiei cu care, totuși, a rămas prieten. Și Pierre Leprohon notează chiar că, la cea de-a doua sa plecare în Europa, îndată după premiera *Luminilor orașului*, regizorul era condus la gară de actrița abandonată. Dar chiar dacă ar fi corespuns, ar mai fi putut el oare investi încă un an de muncă, și asta într-un moment în care concurența filmului vorbitor îi îngusta, mereu, spațiul de manevră? Cu orice preț, trebuia să termine repede, cît mai repede.

S-a reîntors deci la răsfațata pe care o alungase. A rechemat-o la lucru. Dar, inconștientă de favoarea destinului, Virginia era acum mai mult decît oricînd decisă să se răzbune. I-a comunicat lui Chaplin că nu reîncepe filmările fiindcă nu mai e legată de nici un contract. El, întîi, n-a înțeles: „Cum adică?“ — a bîiguit în telefon. „Consultă-ți avocatul dacă nu mă crezi — i-a răspuns ea. Săptămîna trecută am împlinit 21 de ani și acum sînt majoră. Angajamentul semnat de părinții mei nu mai are nici o valoare...“

Virginia se afla în acel moment la prietena ei, Marion Davies, protejata lui William Randolph Hearst, care avea propriile ei polițe de plătit lui Chaplin. „Acum o să-i pui tu condițiile!” — a întărit-o Marion, cu flăcări galbene în priviri.

Chaplin era deznădăjduit. S-a gândit o clipă să-și termine filmul cu risul Virginiei la trecerea vagabondului, scenă pe care o filmase. De aici, poate, zvonurile care au răzbătut în presă că ultima bobină a filmului abia terminat comportă două versiuni diferite (cf. „Pour Vous” din 2 octombrie 1930). Dar nu se putea resemna, când simțea chinul în el văpaia adevăratului final. A revenit la Virginia, implorind-o, fără să-i mai pese de mândria lui. Se ruga, el, de această fetișcană să-i permită s-o treacă în posteritate, în istoria cinematografului! Cu câtă satisfacție meschină își relata Virginia, chiar și în 1980, triumful: „Marion mi-a spus: «L-ai ingenuncheat.» Și așa cra...” Ingenuncheat, a acceptat să-l primească pentru tratative și, după ce i-a smuls un onorariu întreg, s-a întors să termine filmul.

Și scena aceea unică de dragoste, de o calitate a emoției fără precedent în analele cinematografiei, au jucat-o... urîndu-se și disprețuindu-se reciproc...

Noi, spectatorii, îi vedem numai măsurându-se unul pe altul prin vitrina încărcată de flori. Încăpănit, vagabondul înțelege că ea l-a zărit hărțuit de micii vânzători de ziare, incapabil să se apere și că... a ris! Ea, care îl aștepta pe cavalerul ei din basme, l-a contemplat mai umilit ca niciodată și, incapabilă de compasiune, s-a amuzat, ca toată lumea. Iar Charlot nu se poate smulge de lângă vitrină, să fugă cât mai e vreme. Îl simți cum face efortul să se salveze, și nu poate. Vrea s-o mai privească puțin, să-și întipărească bine chipul ei în suflet, pentru că numai atît, o imagine fugară, îi va rămîne din neasemuita sa poveste de iubire. „Am mai făcut o cucerire!” — rîde Virginia către Jean Harlow și, cuprinsă de un impuls generos, îi întinde necunoscutului

o floare. Iar vagabondul jerpelit, deși se îndepărtează apărîndu-se, nu poate rezista tentației. „Hai! — îl imbie ea. *Vino!*” Și el face un pas și, ca odinioară, primește floarea din minile ei. Dar fata îi mai întinde și o monedă pe care Charlot o refuză îndărătnic. Nu, de asta chiar n-are nevoie! Încercînd să-i vîre banul în palmă cu forța, ea îi apucă pumnul încheștat, i-l deschide. Și atunci...

Atunci îl recunoaște! Cu simțurile oarbe îl recunoaște, nu cu lumina înșelătoare a ochilor, și adevărul izbucnește, necruțător, la lumină. „*Dumneata?*” Mut și îngrozit, el aprobă din cap. Doi oameni au încremenit, privindu-se, și ce unic dialog al dragostei a izbutit Chaplin! Sufărînta insuportabilă a rușinii și bucuria revederii, ezitarea înfricoșată și avîntul inimii au izbucnit toate într-o singură privire. Cu coada florii între dinți*, cu un surîs trist și înduișat, cu sprîncenele frînte implorînd parcă îndurare pentru jîgnirea ireparabilă la care a supus-o, Charlot o privește vinovat. Pentru ca să obțină din partea Virginiei un răspuns egal în forță expresivă, Chaplin a trebuit să filmeze un singur plan șapte zile de-a rîndul. L-a obținut, însă! A obținut din partea interpretei gradația pe care o rîvnea, întîi ușoara bănuială alungată cu teamă, apoi certitudinea urmată de disperarea nemărginită în fața adevărului crud...

— *Vezi?* — va întreba, în cele din urmă, Charlot.

— *Da! Acum vîd...* — îi va răspunde fata.

* În acest loc, pentru a ni-l înfățișa pe vagabondul privindu-și, umil, iubita, cu floarea între dinți, Chaplin a folosit unul din rarele sale prim-planuri, alternîndu-l cu planul întreg al amîndurora. Fluidul emoției e atît de intens încît nimeni n-a remarcat, pînă acum, o evidentă eroare de montaj: în planul apropiat, Charlot ține floarea în dreptul gurii, în cel depărtat o are în dreptul umărului. Cum racordul se repetă, „săritura” în cadru e evidentă pentru orice ochi versat, dar nu și pentru cei... încețoșați de lacrimi!

„Nu îndrăznești să gîndești ce ar fi devenit această scenă dacă ar fi fost realizată de către altcineva decît autorul ei și, mai mult chiar, dacă ar fi fost dialogată de către vreunul din specialiștii noștri contemporani“ — scria, în 1950, René Clair. Lapidarul schimb de replici care încheie *Luminile orașului* este de o magistrală multiplicitate de sensuri. Dialogul aproape monosilabic ar putea cuprinde, firește, bucuria lui Charlot care și-a atins țelul: fata și-a recăpătat vederea... Dar acest „*Vezi?*“, rostit în clipa năruirii ultimei iluzii, înseamnă cu mult mai mult. *Vezi* cum e croită lumea noastră? *Vezi* cum sînt batjocoriți și striviți oamenii cu suflet mare și generos și că în realitate nu există nici milionari filantropi, nici Feți-frumoși ca-n basme? Și ea răspunde:

— „*Da, acum văd... Acum văd totul...*“

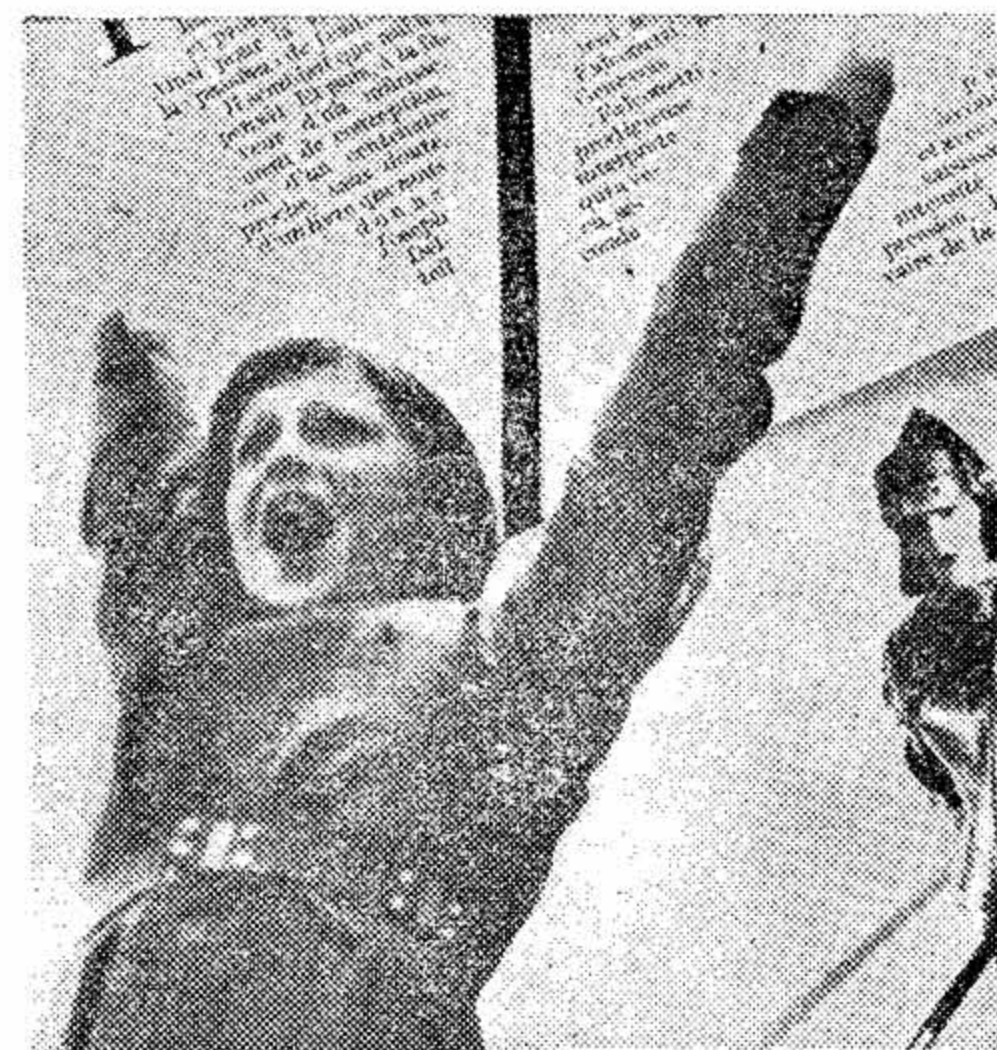
Și acest „*acum văd*“ a devenit, printr-o miraculoasă mutație de sensuri, reflexul tragediei fetei care și-a recăpătat vederea. Căci lumina crudă a vieții a strivit marele vis din sufletul oarbei, a destrămat, o dată pentru totdeauna, iluzia care-i dădea speranță.

Așa vor rămîne, față în față, privindu-se îngroziți, recunoscîndu-se sub proiectorul adevărului, doi oameni la fel de adînc răniți de luminile feerice ale orașului, pînă ce, încet, abia simțit, imaginea își va alina suferința în întuneric.

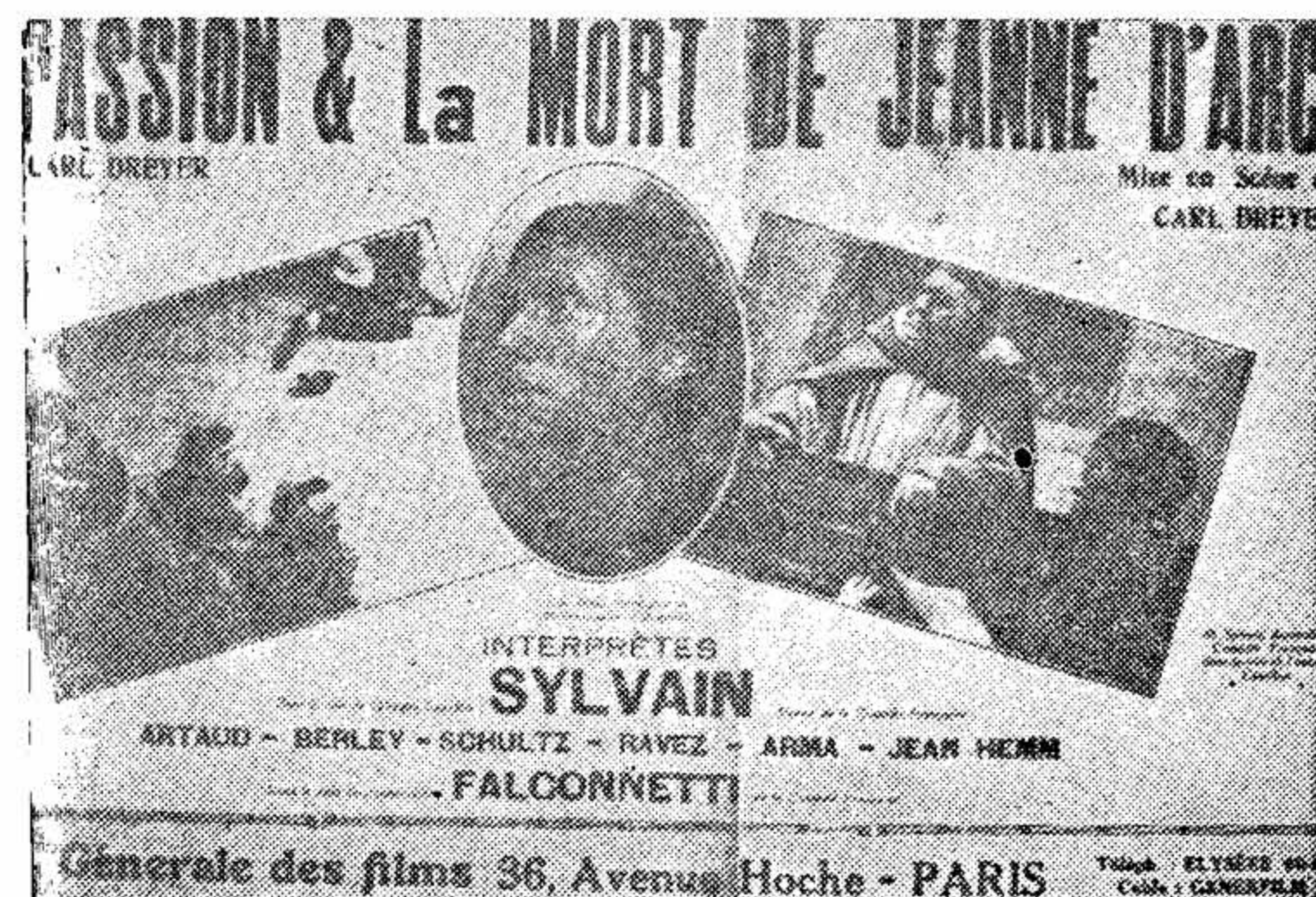
Nu cunosc, în cinematograful, un final mai tragic și mai disperat decît acest *happy-end* chaplinian...



1-2. Aceeași eroină — *Ioana D'Arc* — în două concepții interpretative fundamentale diferite: chipul pecelluit de durere al neuitatei Renée Falconetti; triumfalismul declarat al Simonei Genevois.

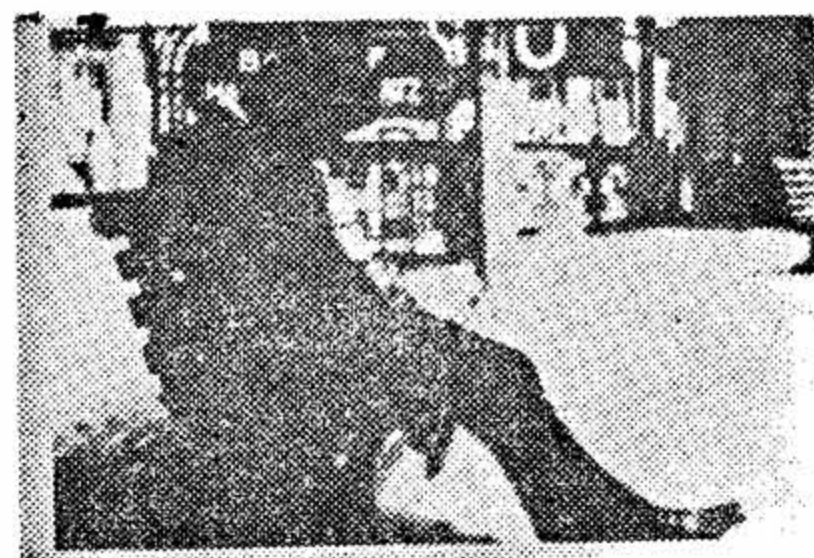


3. Afîșul premierei poartă titlul („adăugit“) *Patimile și moartea Ioanei D'Arc*.

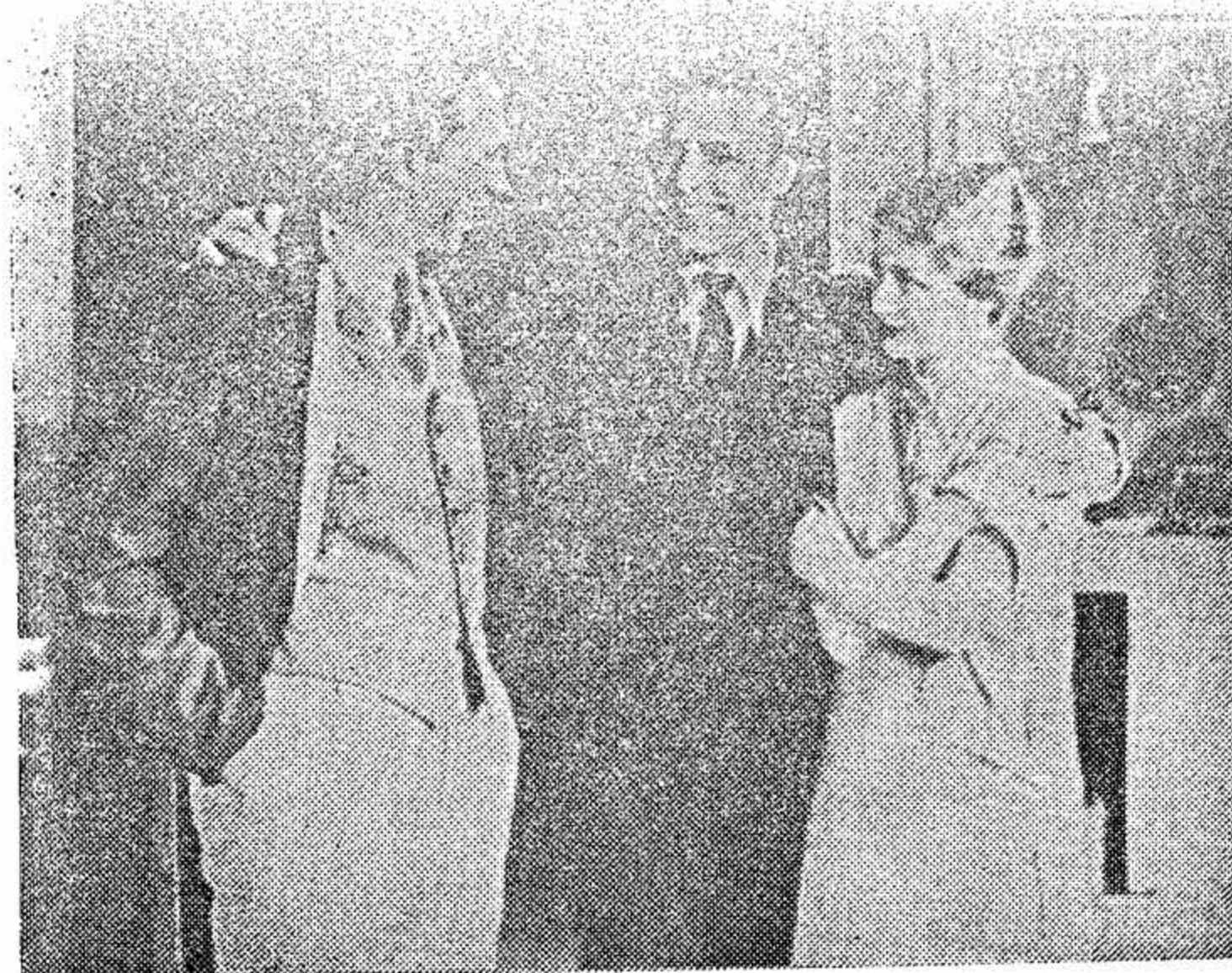




4. Al Jolson sau
CÎNTĂREȚUL DE
JAZZ.



5—7. Trei instantanee
de „album berlinez“:
OAMENII, DUMINICA.



8. King Vidor alături de protagoniștii săi din „MULȚIMEA“:
Eleanor Boardman și James Murray.

9. Personajul interpretat de James Murray — un destin din
mulțime...

10. Filmare în parcul de distracții.



11. Lillian Gish în
duet cu „principa-
lul“ ei partener...
Vîntul!



12. Finalul filmului
VÎNTUL: o iubire
înfrentînd necunos-
cutul.

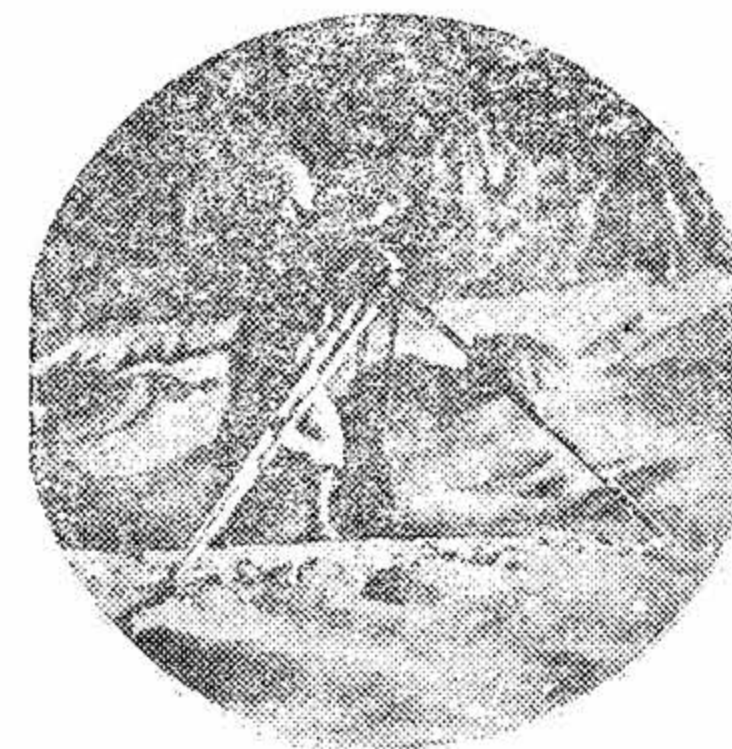


13. Victor Sjö-
ström (stînga) ală-
turi de operatorul
John Arnold pe
platoul din deșe-
rul Mojave.



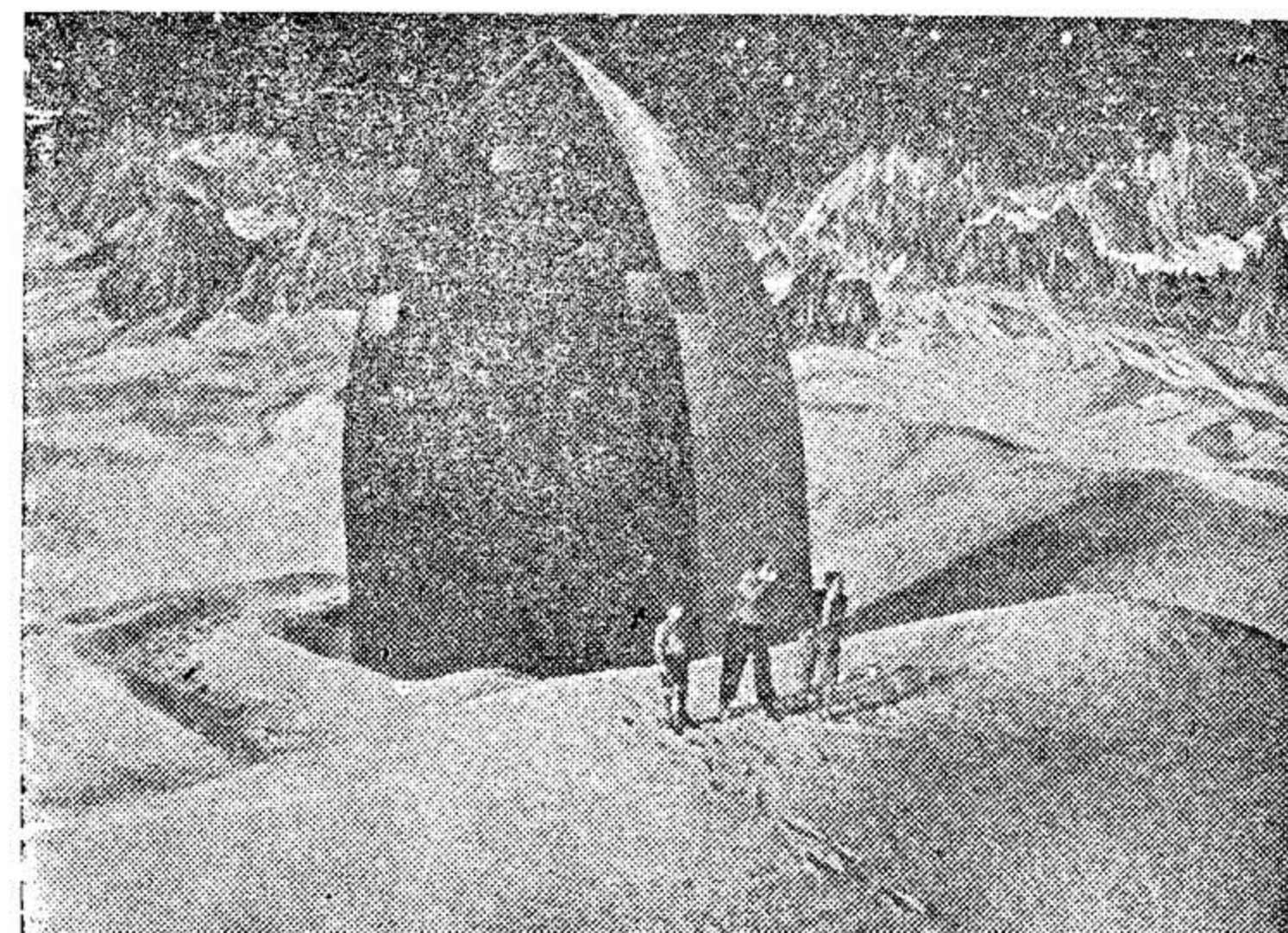
14. Savantul Hermann Oberth,
colaboratorul nr. 1 al creatorului
filmului FEMEIA ÎN LUNĂ.

15. Fritz Lang.



16. Cadru din FEMEIA ÎN
LUNĂ. Una dintre imaginile
reproduse de prestigioasa revistă
franceză „Cinémagazine“ în pa-
ginile consacrate filmului, cu
prilejul premierei pariziene.

17. Luna „văzută“ înainte de aselenizarea lui Neil Armstrong...

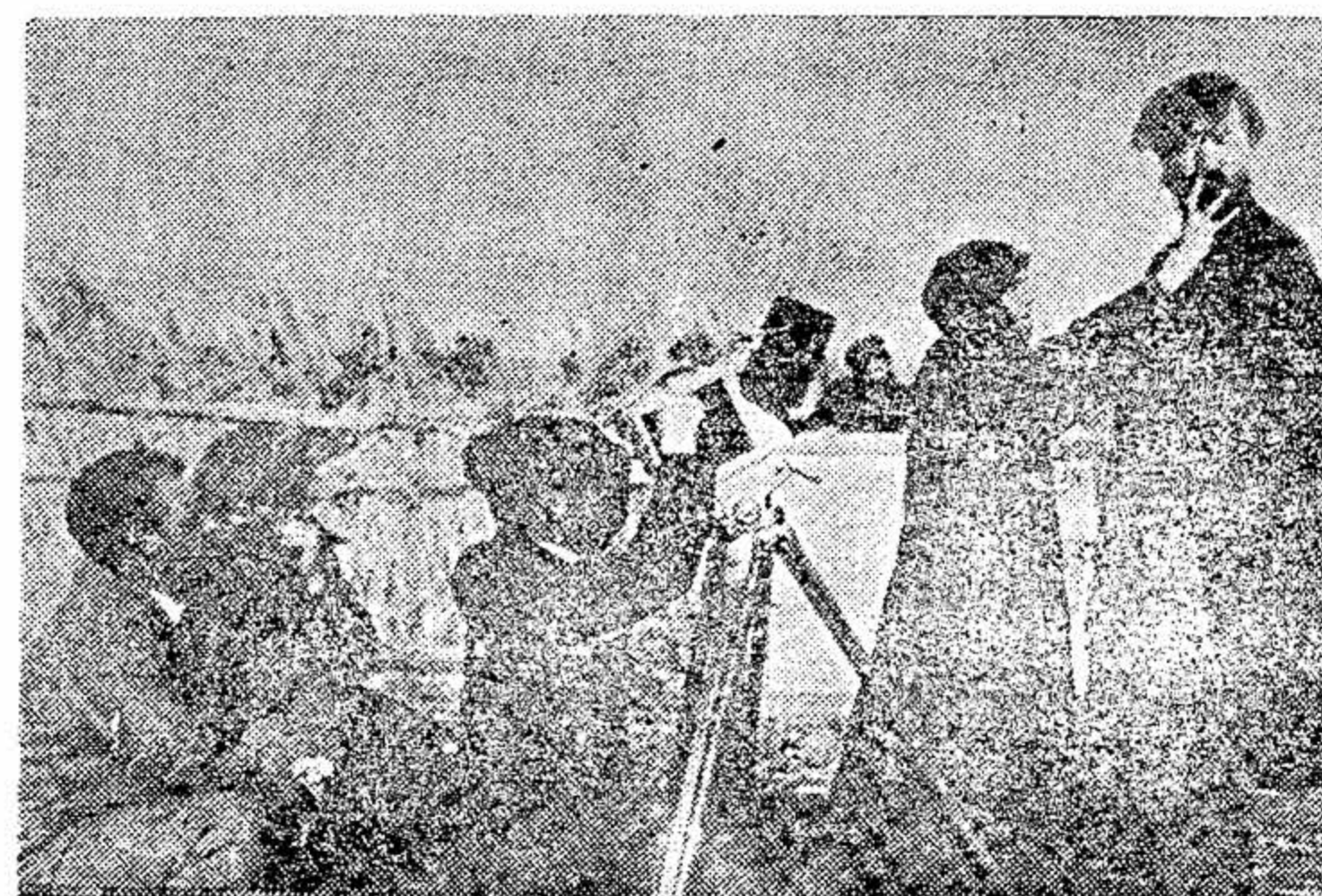




18—19. Vechiul (discordia) și noul (fertilitatea) într-o ipostaziere tipic eisensteiniană.



20. Marfa Lapkina, prima „antivedetă” neprofesionistă din istoria cinematografului.



21. Serghei Eisenstein și Eduard Tissé filmând VECHIUL ȘI NOUL (sau LINIA GENERALĂ).



22. JURNALUL UNEI FEMEI PIERDUTE: Directorul internatului (Andrews Engelmann) făcînd oficii de gazdă la prima întîlnire cu Thy-miane (Louise Brooks).



23. Louise Brooks — zîmbetul vital al unei „femei pierdute“.

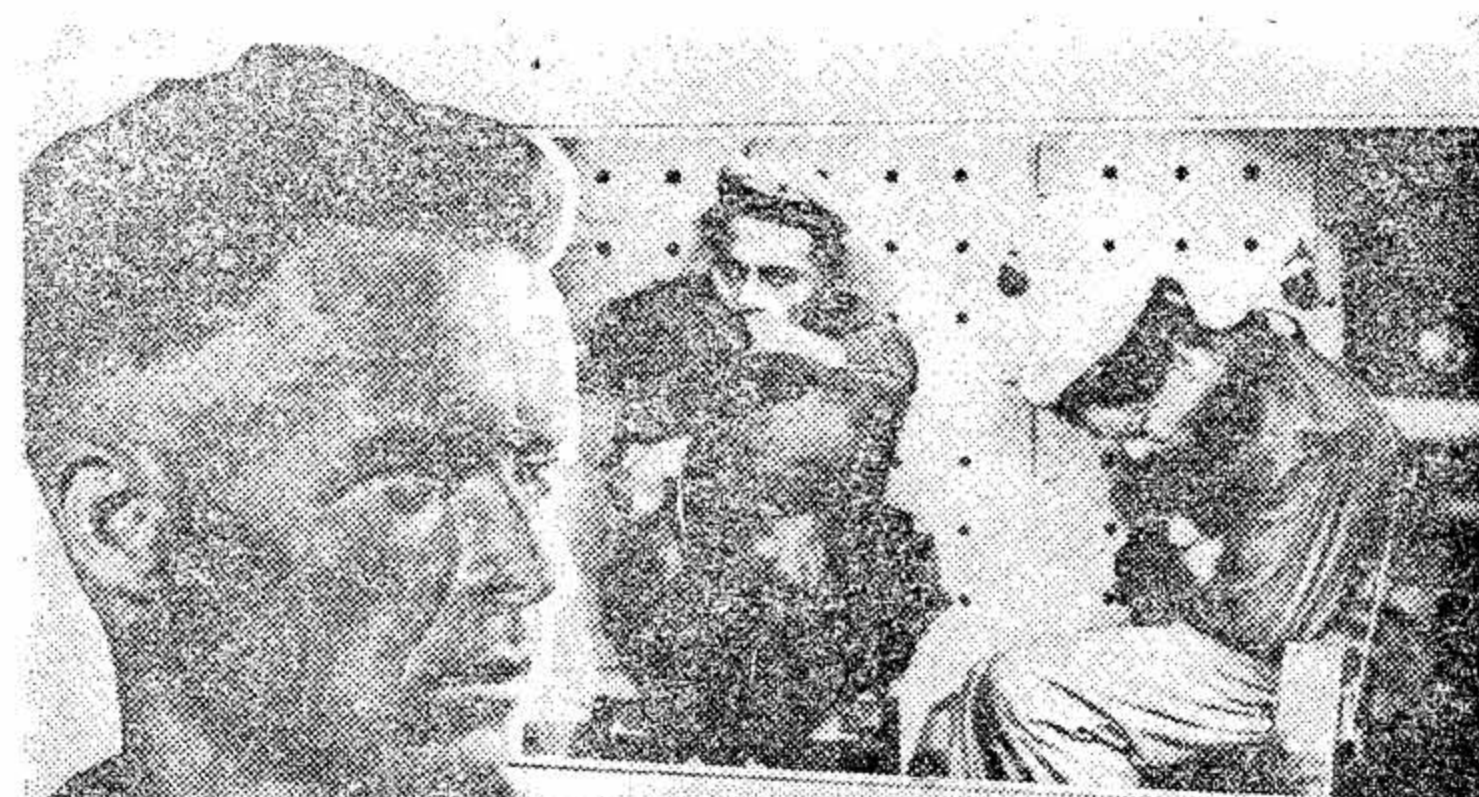
24. Marlene Dietrich într-un film datînd din 1927 — înainte de a fi *Îngerul albastru*.



25. Josef von Sternberg.

26. Emil Jannings în creația vieții sale: profesorul Un-rat din ÎNGERUL ALBASTRU.





Un dictionnaire du Cinéma



27. Aleksandr Dovjenco văzut de revista franceză „Cinéma” cu prilejul vizitei sale la Paris în anul 1931.



28 — 29. În PĂMÎNT, un bătrîn se stinge... dar viața continuă.

30. Iulia Solnțeva, renunțând la condiția actriței-vedetă, avea să devină o reputată regizoare de film.

31. „Aici a fost realizat filmul lui Dovjenco, „Pămînt” — inscripție pe monumentul ridicat de localnicii din Iarelski, în amintirea evenimentului.

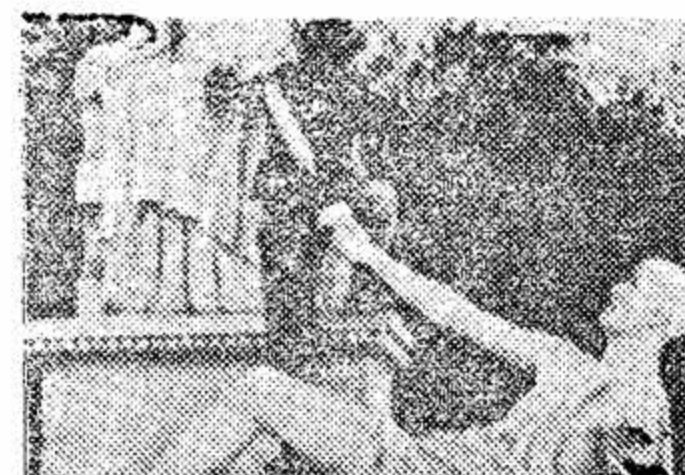


32. Regizorul Jean Renoir într-o caracteristică scenă grotescă.

33. Michel Simon, chiar mai îndrăgostit de Janie Marèze decât o arată acest cadru din CĂȚEAUA...



34-36. LUMINILE ORAȘULUI. Faimosul prolog al dezvelirii monumentului.



37-38. Charlot, fericit și intimidat la chemarea Fetei (Virginia Cherrill), devenită patroana unei florării.

CUVÎNT DE ÎNCHEIERE

Luminile orașului este punctul cel mai înalt la care se ridică cinematograful în anul 1931, an a cărui caracteristică e stabilitatea, echilibrul. Au rămas în urmă atât criza de creștere a artei imaginii, cât și panica anilor de criză economică. La sfârșitul săptămânii, familia pornește spre bulevard, la cinematograful. Tinerii invadează sălile încă de luni, la schimbarea afișului. Și ce afiș! Un cuplaj de două lung-metraje, un desen animat, un documentar sau un scurt concert de jazz. Nu degeaba scrie chiar și un intelectual exigent ca George Călinescu (în „Adevărul literar și artistic” din 20 noiembrie 1933): „Cinematograful este un spectacol care îmi place. Intru cînd vreau, ies cînd poftesc (proiecțiile se derulau non-stop!, n.n.), nu-mi pierd noaptea întreagă, nu trebuie să mă îmbrac în smocking și am prilejul să văd cu bani puțini (relativ) o serie de bune fotografii, dacă nu altceva, și uneori să ascult muzică bună...”

Dar autorul Enigmei Otiliei uita să adauge încă un avantaj mult prețuit, la vremea lui, de fanii cinematografelor: „revistele” oferite, în antract, de actorii „favoriți” ai cartierului!

În fața acestei redutabile concurențe, teatrele și music-hall-urile sînt în derută. De zeci de ori mai costisitoare, își văd clientela rărindu-se pe zi ce trece. Radioul abia învață arta comunicării cu auditoriul, la domiciliu; televiziunea e încă o vagă promisiune a viitorului, un presentiment de laborator, un fenomen de domeniul literaturii științifico-fantastice.

Patronii sălilor de cinema jubilează investindu-și banii, îndatorindu-se, de multe ori, dar fără sentimentul riscului, pentru a-și reutiliza sălile. De altfel, cu excepția rețelei sătești din U.R.S.S. (care număra sute de mii de instalații, dificil de moder-

nizat fără un uriaș efort material), transformarea tehnică poate fi socotită încheiată. Afizele multicolore nici nu mai menționează filmul „sută la sută vorbitor“, ci titlul și — cu litere încă mai groase decât ale acestuia — numele vedetei. Spectatorul se duce să-l vadă pe Chevalier, nu „Parada dragostei“, pe Harry Baur, nu „Rasputin“, pe Greta Garbo, nu „Anna Christie“. „Dacă piesa e o ineptie, neducându-mă decât la acelea cu actorii favoriți, mă delectez cu privirea unor chipuri de femei frumoase, lucru care, la teatru, îmi este aproape refuzat...“ — recunoaște George Călinescu, și nu e numai maliție în această confesiune. Cinematograful triumfător al anului 1931 este cel al vedetei care a lăsat în urmă metecorica dominație a inginerului de sunet.

Numai că, din umbră, în duelul cu stagnarea și clișeele, cu rutina producătorilor și inerția publicului, acționează ambiția de inovator a regizorului. În 1931 el nu s-a resemnat. Dimpotrivă! Chaplin i-a arătat calea și triumfalul succes comercial al capodoperei sale sonore, deși fără cuvinte, i-a confirmat menirea de căutător și experimentator mai mult ca oricând acum, când cinematograful începe un nou ciclu al redescoperirii mijloacelor sale specifice de expresie.

Nimic n-ar mai putea împiedica renașterea artei ecranului, atâta vreme cât în ea continuă să pulseze, invincibil, fluxul fanteziei și emoției umane. „Romanul“ istoriei filmului continuă...

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- ADAMS P. Sitney: „Alexander Dovjenko“ în *Cinema & Critical Dictionary*, vol. I, Secker & Warburg, Londra, 1980.
- ALEKSANDROV Grigori: *Le cinéaste et son temps*, Edition du Progrès, Moscova, 1979.
- AMENGUAL Barthélémy: *L'Ange Bleu*, „Dossier du cinéma — Films“, Casterman, Paris, 1971.
- ARAGON Louis: *Le neveu du Monsieur Duval*, Les éditeurs français réunis, Paris, 1953.
- ARNOUX Al.: *Du muet au parlant*, L.N.E., Paris, 1946.
- ARTAUD Antonin: *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1961.
- AUBRY Yves și PETAT Jacques: *Pabst în Anthologie du cinéma*, Paris, 1968.
- BARDECHE Maurice: *Histoire du Cinéma*, André Martel, Paris, 1954.
- BARTH Hans: *Hermann Oberth*, Kriterion, București, 1975.
- BESSIE Maurice: *Charles Chaplin în Anthologie du cinéma*, vol. X.
- BEYLIE Claude: *Le cinéma*, Bordas, Paris, 1983.
- BORDE R., BUACHE F., COURTADE F.: *Le cinéma réaliste allemand*, Serdoc, Geneva, 1975.
- BROOKS Louise: *Der Regisseur G.W. Pabst*, în „Photo und Filmmuseum“, München, 1963.
- BUACHE Freddy: *Michel Simon*, Ed. du Panorama, Fribourg, 1962.
- CANTACUZINO Ion: *Uzina de vise*, Alcalay, București, 1935.
- CAPRA Frank: *Hollywood Story*, Stock, Paris, 1980.
- CELLIER Claude: *Joseph von Sternberg*, în *Cinema & Critical Dictionary*, *ed. cit.*
- CHAPLIN Charles: *Defies of Talkies*, în „Literary Digest“, feb. 1931.
- CHAPLIN Charles: *Povestea vieții mele*, Ed. Uniunii Compozitorilor, București, 1973.
- CLAIR René: *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Gallimard, Paris, 1970.
- COCTEAU Jean: *Lettres aux Américains*, Grasset, Paris, 1949.
- DOVJENKO Aleksandr: *Sobranie socinenia*, Iskusstvo, Moscova, 1967.
- DOVJENKO Aleksandr: *Sbornik spogadiv i statei pro Mitia*, Dniepr, Kiev, 1959.

DOVZHENKO Alexander: *The Poet as Filmmaker, Selected Writings edited and translated by Marco Carynnyk*, The MIT Press, 1973.

EHRENBURG Ilia: *Oameni, ani, viață*, E.P.L.U., București, 1961.

EISENSTEIN Serghei: *Articole alese*, Carlea Rusă, București, 1958.

EISENSTEIN Serghei: *Izbrannic Socinenia*, Iskustvo, Moscova, 1964.

EISENSTEIN Serghei: *Le film, sa forme, son sens*, Bourgois, Paris, 1977.

EISENSTEIN Serghei: *Oeuvres*, U.G.E., Paris, 1974.

EISNER Lotte H.: *L'écran démoniaque*, Losfeld, Paris, 1981.

FESCOURT Henri: *La foi et les montagnes*, Montiel, Paris, 1961.

FLOREY Robert: *Charles Chaplin*, Les publications Jean Pascal, Paris, 1927.

FORD Charles: *Istoria Hollywoodului*, Meridiane, București, 1972.

FRANCES Marion: *Off with their Heads*, New York, 1974.

GEDULD Harry M.: *The Birth of the Talkies*, Bloomington, Londra, 1975.

GISH Lillian: *Filmele, domnul Griffith și eu*, Meridiane, București, 1973.

GREGOR Ulrich: *Geschichte des Films*, Rohwolt, Hamburg, 1983.

HUFF Theodor: *Charles Chaplin*, Gallimard, Paris, 1953.

IUTKEVICI Serghei: *Contrapunct regizoral*, Meridiane, București, 1967.

JACOBS Lewis: *The Rise of American Film*, Harcourt Brace, New York, 1939.

JACOBS Lewis: *The Documentary Tradition from Nanook to Woodstock*, Hopkinson and Blake Publishers, New York, 1971.

JEANNE René și FORD Henri: *Histoire encyclopédique du cinéma*, Laffont, Paris, 1952.

JOLSON Harry și EMLEY Allan: *Mistah Jolson*, Hollywood, 1951.

KARDISH Laurence: *Reel Plastic Magic — A History of Films and Filmmaking in America*, Little, Brown and Comp., Boston, 1972.

KOMAROV V.: *Istoria zarubejnovo kino*, Iskustvo, Moscova, 1965.

KRACAUER Siegfried: *De Caligari à Hitler*, L'Age d'homme, Lausanne, 1973.

KYROU Ado: *Amour, érotisme et cinéma*, Le Terrain vague, Paris, 1967.

LAWSON John H.: *Film și creație*, Meridiane, București, 1968.

LEPROHON Pierre: *Charles Chaplin*, Meridiane, București, 1967.

LEPROHON Pierre: *Histoire du cinéma*, ed. du Cerf, Paris, 1961, 1963, 2 vol.

LEPROHON Pierre: *Maestrii filmului francez*, Meridiane, București, 1969.

LEY W.: *Die Fahrt ins All*, Hochmeister & Thal, Leipzig, 1929.

MACCABE John: *Charlie Chaplin*, Doubleday & Comp., New York, 1978.

MACCABE John: *Stan și Bran — o biografie afectivă*, Meridiane, București, 1977.

MAST GERALD: *A Short History of the Movies*, Pegasus, New York, 1971.

MITRY Jean: *Charlot et la „fabulation“ chaplinesque*, Ed. Universitaire, Paris, 1957.

MITRY Jean: *Histoire du cinéma*, vol. III (1923—1930), Ed. Universitaires, Paris, 1973.

MOUSSINAC Léon: *L'âge ingrat du cinéma*, Les éditeurs français réunis, Paris, 1967.

OBERTH Hermann: *Briefwechsel*, vol. 2, Kriterion, București, 1984.

OBERTH Hermann: *Stoff und Leben*, Otto Reichl, Remagen, 1969.

OURSEL Raymond: *Procesele Ioanei d'Arc*, Ed. Științifică, București, 1972.

PARRISH Robert: *Growing Up in Hollywood*, Harcourt B. I., New York, 1976.

PHILIPPE Jean-Claude: *Le roman du cinéma*, vol. 1, Fayard, Paris, 1984.

PISAREVSKI D.: *100 filmov sovetskogo kino*, Ezd Iskustvo, Moscova, 1967.

POPESCU Constantin: *Repertoriul cinematografic din România (1929—1948)*, Manuscris aflat în colecția A.N.F. București.

RENOIR Jean: *Viața mea*, Univers, București, 1972.

ROTHA Paul: *Movie Parade*, Studio Ltd., Londra, 1936.

SADOUL Georges: *Istoria cinematografului mondial*, Ed. Științifică, București, 1961.

SADOUL Georges: *Charlot. Viața, epoca, filmele lui Charles Chaplin*, București, ESPLA, 1956.

SADOUL Georges: *Le cinéma français (1890—1962)*, Flammarion, Paris, 1962.

SADOUL Georges: *Histoire générale du cinéma*, Denoël, Paris, 1965.

SCHNITZER Luda și Jean: *Dovjenko*, Ed. Universitaires, Paris, 1966.

SELDES Gilbert: *Movies for the Millions*, Batsford Ltd., Londra, 1937.

SEMOLUÉ Jean: *Carl Dreyer*, Ed. Universitaires, Paris, 1962.

SHIPMAN David: *The Story of Cinema (A complete narrative History from the Beginnings to the Present)*, St. Martin's Press, New York, 1982.

SINYARD Neil și TURNER Adrian. *Billy Wilders Filme*, Volker Spiess, Berlin, 1980
 STERNBERG Joseph von: *Souvenirs d'un monteur d'ombres*, Laffont, Paris, 1966.
 SUCHIANU D. I.: *Curs de cinematograf*, Cultura Românească, București, 1928.
 SUCHIANU D. I.: *Marlene Dietrich*, Meridiane, București, 1966.
 SUCHIANU D. I.: *Nestemate cinematografice*, Meridiane, București, 1980.
 SUCHIANU D. I.: *Vedetele filmului de odinioară*, Meridiane, București, 1968.
 TRUFFAUT François: *Les films de ma vie*, Flammarion, Paris, 1975.
 VIDOR King: *A Tree is a Tree*. Harcourt Brace & Comp., New York, 1985.
 WALKER Alexander: *Stardom*, New York, 1970.
 * * * *A șaptea artă — Scrieri despre arta filmului*, vol. I și II, Meridiane, București, 1966 și 1967.
 * * * *A Tribute to Lillian Gish*, Thames Silents, Londra, 1983.
 * * * *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung im Deutschland (1918 — 1932)*, Berlin, 1975.
 * * * *King Vidor's The Crowd*, British Film Institute, Londra, 1981.
 * * * *Kinoletopis — Straniți istorii*, Soiuzinformkino, Moscova, 1984.
 * * * *The New York Times Directory of the Film*, Arno Press, New York, 1971.
 * * * *Renoir à cœur ouvert*, în „Cinéma 67“, nr. 116.
 *** *Uroki Aleksandra Dovjenko*, Mistetova, Kiev, 1982.

Menționăm că, dintr-o regretabilă eroare, în volumele anterioare ale acestei lucrări anul nașterii lui Charles Chaplin a fost dat drept 1885 în loc de 1889 în titlurile capitolelor consacrate filmelor sale. Facem acum cuvenita rectificare (n. ed.)

INDICE SELECTIV DE NUME CITATE ÎN VOLUMELE I—III

Aaes Erik: II 34, 49
 Abel Alfred: II 83
 Adams Claire: II 59
 Adams Sidney P.: III 299
 Adorée Renée: II 59, 74—75, 80
 Agadjanova Nina: I 445, 452, 454—455, 465, 482; II: 148
 Agee James: I 231; III 426
 Aitken (frații): I 135, 146, 148, 164, 197
 Albers Hans: III 307, 311, 342, 347
 Aleksandrov Grigori: I 445—447, 452, 471—472, 482; II 6—7, 141, 143, 146, 156, 162—163, 172, 175, 177, 181, 183—184, 222, 240; III 39, 203, 206, 209, 216, 225—226, 298, 324, 395—396, 411—415
 Alexandrescu Sică: II 315
 Allegret Marc: III 355, 360
 Allegret Yves: III 380
 Allen Woody: III 275, 418
 Allgeier Sepp: III 329
 Altentoch Emilia: I 116
 Amengual Barthélémy: III 302, 329, 334
 Anderson Max: I 62, 70, 75—76
 Annabella: II 185, 197
 Antonescu Victor: II 293, 314
 Antonioni Michelangelo: I 73, 384
 Antonov A.: I 445, 452, 466
 Apollinaire Guillaume: I 179
 Aragon Louis: III 258—259, 404
 Arbuckle Roscoe (Fatty): I 230; II 14—17, 297; III: 413
 Arghezi Tudor: I 407; III 186—187
 Arnaud Étienne: I 83, 179
 Arnheim Rudolf: III 165—166, 179
 Arnold John: III 125, 136
 Arpoux Alexandre: II 84; III 33
 Arroy Jean: II 246; III 166
 Arlaud Antonin: II 46, 185, 196; III 40, 57, 59, 72
 Arvidson Linda: I 139—141
 Astor Mary: II 324, 347—348
 Athanasescu Aurel: I 97, 121, 123
 Athanassiou Genica: III 60
 Augmont Charles: I 30—31
 Aurenche Jean: I 60
 Austin Albert: III 383
 Autant-Lara Claude: II 42, 46
 Axt William: II 324, 348
 Baçalbașa Ion: I 109
 Backer Bly Nelly: I 335, 353—354
 Bajan Mikola: III 263, 264, 303
 Balázs Béla: I 206, 464—465; III 85
 Bancky Wilma: III 27

Baranovskaja Vera: II 222, 229, 232
 Barbelian Nicolae: I 97; II 298, 307
 Barcarciu N.: II 293, 316
 Bardèche Maurice: I 87, 389; III 30, 215, 219
 Barnet Boris: I 358, 368—369; II 146
 Barocelli Jacques de: I 292
 Barrymore Lionel: I 265, 275
 Barth Hans: III 172, 173, 174, 435
 Barthelmess Richard: I 261, 265, 270
 Batalov Aleksei: II 228
 Batalov Nikolai: II 228—231
 Batcheff Denise: III 380
 Batcheff Pierre: II 34, 47
 Bauer Evgheni: I 359
 Bazin André: I 63, 493
 Beatty Warren: II 147
 Bedni Demian: III 302—303
 Beerbohm Tree Herbert: I 264
 Beldiman Victor: II 294
 Berger Helmut: I 179; III 239
 Bergman Henry: III 383
 Bergman Ingmar: I 250, 260; III 164, 235
 Berindei Iancu: I 104
 Berkeley Busby: III 224
 Berlin Irving: III 390
 Bernhardt Sarah: I 117; II 186, 328; III 60
 Bernstein Henri: II 36
 Bertini Francesca: I 106
 Bérubet Magdelaine: III 351
 Bess Meredith: II 345—346
 Besserer E.: III 9, 22
 Bessy Maurice: III 385
 Bettauer Hugo: III 232
 Beylie Claude: III 367, 382
 Bibescu Martha: III 404
 Bitzer G. W.: I 134, 138, 146—147, 155—156, 161, 164, 195—198, 435
 Blackton Stuart: I 82
 Blossoms Marcel: II 111, 302, 318
 Boardman Eleanor: II 65, 69; III 98, 106, 112, 123
 Bogdanovitch Peter: I 137; II 111
 Bondarciuk Serghei: II 147, 154—155, 172, 191
 Borg Ariane: I 274
 Borzage Frank: II 82, 259, 275, 276—292
 Boussinot Roger: II 92; III 102, 119
 Bow Clara: III 317
 Bows Ed.: II 324, 349
 Boyer Charles: II 42
 Brabin Charles: I 340
 Braunberger Pierre: III 354—356, 364, 377, 381
 Brecht Bertolt: III 418
 Brenon Herbert: III 230
 Breton André: II 137; III 36, 258
 Brezeanu Grigore: I 97—133; II 298
 Brezeanu Ion: I 97, 98, 113, 114, 118, 122
 Brodier Charlotte: II 307
 Brooks Louise: III 229—230, 239—257
 Brown Clarence: II 68
 Brownlow Kevin: II 26, 122—123, 127, 129, 218—221; III 4, 26, 106, 112, 163, 396, 403, 413, 427—429
 Brunel Georges: I 40
 Buache Freddy: III 93, 235, 241, 248, 365, 381
 Bulfinski Romald: II 303
 Buñuel Luis: I 193; II 108; III 59, 62, 235, 292, 355, 429
 Burleak Boris: III 222, 297
 Burov A.: III 203, 219
 Buschman X. Francis: I 335—336, 340
 Calder-Marshall Arthur: I 312
 Caler Leny: II 299
 Cantacuzino Ion: I 101, 117—118, 125; II 305—306; III 13—14

Canudo Ricciotto: I 221, 277, 491; II 37—39, 41, 190
 Capra Frank: I 231—232; III 20
 Carnabel Sorin: I 100
 Carné Marcel: I 60; III 381
 Catelain Jacques: II 46
 Cavalcanti Alberto: I 217; II 49—50, 57; III 355
 Cavara Paolo: I 315
 Cazaban Ion: I 120
 Călinescu George: III 433
 Cehan I.: II 322; III 12
 Celier Claude: III 347
 Cetverikov Konstantin: III 165
 Chabrol Claude: I 179
 Chaney Lon: III 101, 129
 Chapiet Jacques: II 295
 Chaplin Charles: I 8, 9, 134, 155, 166, 221—246, 247, 266, 271, 285, 289, 325—334, 335—357, 380; II 12, 61, 96, 113—140, 160, 279, 285, 291, 297, 302; III 35, 123, 129, 186, 227, 316, 317, 383—432, 435
 Chaplin Oona: I 222
 Charensol Georges: I 93; II 213
 Chaumette René: II 39, 145
 Chavance Louis: III 361
 Cherrill Virginia: III 383, 403—404, 426—431
 Churchill Winston: I 239
 Ciprian Gh.: I 121; II 307—308
 Cistiakov A.: II 222, 237
 Ciucurescu Maria: I 121
 Clair René: I 93, 173, 176, 193, 212, 272—275, 358, 359, 379; II 27, 96; III 44, 129, 432
 Clark Estella: III 98
 Clive Henri: III 382—383
 Cluceru Sonia: I 97, 121; II 307
 Cocea Dina: II 315
 Cocteau Jean: I 475; II 125; III 47, 70, 75
 Cody F. W.: I 63
 Cohl Émile: I 83—96, 97, 170
 Collier Constance: I 264
 Comin Jacoppo: II 233
 Commager H. S.: I 159, 288
 Concklin Chester: I 382
 Constantin Paul: II 302; III 14
 Coogan Jackie: I 174
 Cooper Gary: III 357
 Coppola Francis Ford: II 220
 Cosău Radu: I 260; II 5
 Courant Kurt: III 165, 186
 Coursodon Jean-Pierre: II 291; III 343
 Craig Gordon: III 231
 Crane W.: II 11
 Crawford Joan: III 101
 Cresté René: I 178, 185, 192
 Crisp Donald: I 134, 261, 268—270
 Crocker Harry: II 213; III 383, 414
 Crosby Bing: III 82, 390
 Crosland Alan: II 324, 346, 349; III 19, 24
 Cumming Dorothy: III 125, 139, 140
 Cummings Irving: II 275
 Curtiz Michael: I 358
 Dagover Lil: I 425; II 247
 Dali Salvador: III 235
 Damita Lil: II 226
 Dane Karl: II 59, 71, 79
 Daniau Frank-Johnston: I 97, 114, 119
 Daniels Bébé: I 286
 Darly Max: I 87
 Dary René: I 174
 Davies Marion: II 17; III 430
 Davila Al.: I 114
 Débrie André: II 216
 Deed André: I 319, 326, 334
 De Forest Lee: II 338—339, 354; III 29
 Delluc Louis: I 102, 214, 221, 255, 292; II 34, 36, 38, 44, 46; III 128
 Delteil Joseph: III 40, 47, 51
 Delvaux André: I 179
 De Max: I 106

Demetriade Aristide: I 97,
109-110, 114, 118-119,
121, 122, 124-126, 129
De Mille Cecil Blount: I 217,
222, 335; II 34, 65;
III 45
De Mille William: I 163;
II 65
Demutski Daniil: III 258, 266
De Niro Robert: III 102
De Sica Vittorio: III 119, 292
Deslandes Jacques: I 44
Dickson W. K. L.: I 18-19,
62, 63; II 326
Dietrich Marlene: III 307,
321-350
Dieudonné Albert: II 185,
195-196; III 353, 356
Disney Walt: I 94, 216;
III 36, 178
Dix Richard: III 239
Dixon Thomas: I 134, 146-
147, 158, 161
Donen Stanley: III 21
Dos Passos John: I 210;
II 61
Dovjenko A. P.: I 492;
III 258-306
Dreyer Carl: I 250-251,
277; II 40, 49, 202;
III 40-78, 237
Druhot Léon: 57-58
Duchamp Marcel: II 39
Duhamel Georges: II 137
Dulac Germaine: I 292;
II 44; III 57, 60, 93, 353
Durnat Raymond: II 7,
74
Dwan Allen: I 284
Earle Ed: II 125, 140
Eastman Max: I 240
Eckman Gösta: II 246
Edison T. A.: I 19-20, 40,
55, 65, 137; II 326-329,
331, 333. III 32, 35
Eftimiu V.: I 99, 105, 108-
109; II 304
Ehrenburg I.: III 209, 236-
238
Eisenstein S. M.: I 9, 140,
164, 213, 219, 220, 407,
445-492; II: 6-7, 107,

141-184, 194, 222, 228,
233-234, 238, 240, 270;
III: 35, 39, 68, 70-71,
128, 203-228, 237, 270,
324, 382
Eisner Lotte: I 433; II 253,
266; III 166
Eluard Paul: II 36, 239, 242
Engelmann Andrews: III
229, 246
Engl Joseph: II 336
Epstein Jean: I 358, 426;
II 44, 191; III 93, 357
Ermler Fr.: I 219
Ermolaev F. I.: I 221, 361
Everson William: I 73, 74,
78; II 250
Fairbanks Douglas: I 247,
261, 265, 271, 277, 280-
291, 328, 335, 340, 342,
370; II: 232, 302, 332,
345; III 316
Falconetti Renée: III 40,
60-67
Farnham W. John: I 134
Farrel Charles: II 275
Faulkner William: I 210
Faure Elie: I 237
Fejos Paul: III 380
Fellini Federico: II 33
Fenin George: I 73, 74, 78;
II 250
Fescourt Henri: I 171, 182,
319, 332; II 45, 186, 212;
III 60
Feuchtwanger Lion: I 483-
484, 486, 490
Feuillade Louis: I 129, 166-
194, 359, 414, 445; II
185-187
Feyder Jacques: I 292, 358;
II 197
Fieschi Jean-André: I 172
Filotti Maria: I 97, 121;
II 295
Fintesteanu Ion: I 335;
II 307
Fischinger Oskar: III 165,
178, 182
Fitzgerald Scott: III 102
Fitzmaurice George: II 82

Flaherty Frances: I 294, 299,
314, 315; II 115
Flaherty Robert: I 292-
316; III 57
Flamant Georges: III 351,
376-377
Fleischer Richard: I 210;
II 215
Fleming Victor: I 284
Florey Robert: I 182, 191-
192, 331; II 74, 276;
III 358, 395
Florian Barbu: II 302
Ford Charles: I 188, 209;
II 259; III 102, 423
Ford John: I 218, 358;
II 66, 252, 264, 275
Forton Louis: I 95
Foster Lewis: III 37
Fourastie Philippe: I 180
Fox William: I 136; II 246,
250, 252, 262, 266, 273,
324, 338, 354; III 29
France Anatole: I 87; III 44
Franju Georges: I 193
Frapa Jean-José: III 49
Fric Martin: I 327
Fritsch Willy: III 87, 165,
178, 187
Frölich Gustav: II 83
Frölich Karl: III 232, 246
Freund Karl: I 422, 434-
436, 438; II 83, 106,
247; III 85
Froda Scarlet: II 303
Gad Urban: III 40
Gade Sven: III 186
Gaillard R.: III 351
Galeen Henrik: II 321
Galsworthy John: II 59, 82
Gance Abel: I 60, 219, 247,
292, 333, 335, 485, 492;
II 185-221; III 42, 51,
357
Garbo Greta: I 256, 335;
II 11, 68-69, 142; III
12, 27, 101, 131, 234-235
Garcia Allan: II 113; III
383, 406
Gardin V.: II 224
Gastyne Marc de: III 49,
72-74

Gaumont Léon: I 83-87,
168, 171-174, 181; II 36,
42, 45, 328
Gaynor Jeanette: II 245,
250-252, 255, 259, 260,
274-276, 283, 286
Geduld M. Harry: II 351
Genevois Simone: III 49,
67, 72-74
Genina Augusto: III 240
George Heinrich: II 83
Georgescu Jean: II 293-
323
Gert Valeska: III 229, 246
Ghione Ermette: I 221
Gibbons Cedric: III 98, 125
Gide André: I 428
Gilbert John: I 396; II 59,
67-69, 75, 80, 81, 142
Gill David: III 396
Gillespie Donald: III 98, 103
Girard André: III 351
Gish Dorothy: I 262
Gish Lillian: I 10, 134, 137,
138, 148-151, 154, 163,
195, 213, 262, 264, 267-
272, 275, 412; II: 80,
246, 341; III 101, 125-
126, 144, 269
Giugaru Al.: II 307
Giurgea Maria: I 97
Glazer Benjamin: II 275
Gliese Rochus: II 245, 250,
262; III 86
Gociu Vasile: II 304
Godard Jean-Luc: III 355
Godard Paulette: III 383
Godeanu Elvira: II 293, 315
Goldenberg (fratii): I 112
Goldwyn Samuel: III 388
Golovnia A.: II 227-228,
230, 240-243
Gomorov M.: I 445, 466;
II 141, 175; III 203
Gorki Maxim: I 30-36;
III 258
Gowland Gibson: I 374, 379;
II 262
Grand Albert: II 284
Gravina Cesare: I 374
Gregor Ulrich: I 179, 376,
389

Grémillon Jean: II 39, 145;
III 30, 357
Grey Lita: II 113-114,
117-124, 134-138; III
383
Griffith D. W.: I 65, 79-80,
97, 116, 134-165, 167,
195-220, 221, 222, 247,
261-291, 342, 372-373,
374, 397, 411; II 103,
204, 214, 341; III 17-19,
28, 126, 128, 130, 146,
162
Grimault Paul: I 60
Grozăvescu Brîndușă: II 307
Grüne Karl: III 233
Guilbert Yvette: II 246
Guy Alice: I 168-170

Haas Willy: III 233
Hagen Gene: III 21
Hale Georgia: II 123; III
315-316, 428-429
Halm Alfred: II 294
Hanson Lars: I 445; III 125,
131-133, 140, 144
Harlow Jean: III 383, 428
Harris Mildred: I 195; II 123
Harron Robert: I 134, 145,
195, 265, 477
Hart S. W.: I 287, 342;
II 115
Hasler Emil: III 165, 307
Hawks Howard: II 252; III
230, 240
Hayakawa Saeue: II 34
Hays W.: I 337; II 17,
325-326, 335; III 23,
421
Hearst W. R.: II 16, 135;
III 430
Hecht Ben: III 318
Helm Brigitte: II 83, 103-
105; III 238
Hemingway Ernest: II 61
Herlth Robert: I 422-424,
434
Herrmann Fernand: I 182
Hersholt Jean: I 374, 381
Hertz A. de: I 108, 114
Hessling Catherine: II 195;
III 353, 360-361
Hitchcock Alfred: III 156

Hohlöva A.: I 358, 364-365
Holländer Friedrich: III 307
Holodnaia Vera: I 361
Honegger Arthur: II 185,
191
Horner W. G.: I 15
Houdini Robert: II 12
Hubert Roger: III 351
Huff Theodor: I 356; III 429
Hugo Jean: III 40, 42, 64
Hugo Valentine: III 40, 66
Hunte Otto: II 83; III 165,
178, 307
Huston John: III 235
Huxley Aldous: I 210; III 25

Iancovescu I.: I 335; II
293-295, 296, 298
Ivanovski Iuri: III 263, 267,
269
Idelstam Almquist: I 258
Igiroșianu Horia: I 300, 307,
318
Ilinski Igor: II 225
Ince Thomas: I 97, 166, 215,
222, 347; II 278
Inkijinov Valeri: II 230
Ionescu C.: I 105
Ionescu Take: I 108
Iorda Marin: II 304, 317
Isac Emil: I 132
Isola (fratii): I 41
Iutkevici S.: I 265; III 388
Ivanovici C.: I 101-105,
112

Jacob Max: I 179
Jacobs Lewis: I 64, 65, 78,
142; II 60; III 163, 305
Jacopetti Ugo: I 315
Jaenzon J.: I 247, 258
Jameux Charles: II 254
Jannings Emil: I 422, 432,
433, 436, 439-443, 445;
II 246, 284; III 12, 27,
59, 307, 312, 319-350
Janssen Jules: I 12-13;
II 333
Janovits Hans: I 424
Jeanne René: I 209; II 259;
III 423
Jessel George: III 15-19
Jessner Leopold: II 84

Jewison Norman: II 215
Johnson Mary: I 247, 254-
255
Johnston Arthur: III 419
Jolson Al: II 354; III 9, 10,
15-25, 385

Kalatozov Mihail: II 77
Kalinin Mihail: II 146-147
Kane Elisha: I 296
Kanturek Otto: III 165
Karina Anna: III 63
Karloff Boris: I 284
Karno Fred: I 222, 233
Kaufman Boris: I 401
Kaufman Mihail: I 401-402,
413
Kazan Elia: I 402; III 259
Keaton Buster: I 277, 326,
335, 358, 492; II 9, 11-
33, 115, 315, 320; III 275,
418
Keaton Joe: II 11-12, 23
Kelly Gene: III 23
Kennedy Merna: II 113,
130-131; III 414
Kinz Franziska: III 229
Kircher A.: I 14
Kirițescu Al.: I 119; II 321;
III 343
Kisch Egon Erwin: III 398-
402
Klein-Rogge Rudolf: II 83,
91
Kolțov Mihail: I 402
Komarov S.: I 452
Kopalin I.: I 401
Korda Alexander: I 272
Korneiciuk A.: III 264
Kovalko Natalia: I 221
Kovrighin Vasili: III 203
Kozințev Grigori: I 219, 445
Kracauer Siegfried: III 227,
332, 342
Krauss Henri: II 185
Krauss Werner: II 226
Kricevski Vasili: III 258
Krimmer Harry: II 185
Kruger Jules: II 185, 205
Kuleșov Lev: I 358-373;
III 212, 246, 275

Kyröu Ado: II 287, 291;
III 250, 333
Kyser Hans: II 248

Lacassin Francis: I 178, 183
Laemmle Carl: I 377, 395
Lagerlöff Selma: I 247, 249,
253-254; III 130
Lagrange F.: I 13; II 333
Lang Fritz: I 219, 247, 358,
425, 448, 492; II 85-112;
III 165-167, 177-194,
238, 373
Langdon Harry: I 326;
III 401-403
Langlois Henri: II 44, 219
Lapkina Marfa: III 203,
207-208
Larsen Vigo: III 40
Laurel Stan (și Hardy Oli-
ver): III 37-38
Lauste E. A.: II 333-334
Lavreniov Boris: II 174
Lawson J. H.: I 69, 74;
II 147, 270; III 102, 394,
405
Lean David: II 34
Lebedev N. A.: I 363
Leblanc Georgette: II 46
Lederer Franz: III 251
Léger Fernand: I 445; II 39,
145; III 224
Lehrman Henry: I 223,
227-228; II 17
Lelouche Claude: II 220;
III 355
Leon Rudolf: III 229
Leprohon Pierre: I 218, 223;
III 360, 383, 429
Lovesque Marcel: I 166,
187-189, 192
Levșin A.: I 452, 466, 473-
474
Ley Willy: III 176
Leyda Jay: II 226
L'Herbier Marcel: I 358, 445,
492; II 34-58; III 41,
357
Liciu Petre: I 97, 114, 118
Liebmann Robert: III 307,
335

Linder Max: I 8, 166, 317—332, 445; II 193
 Lindsay Vachel: I 145; II 152
 Livanov Boris: II 141
 Livingstone Margaret: II 245, 252, 254, 257
 Lloyd Harold: I 242, 313, 314, 326—327, 335
 Loew Marcus: I 394
 Loos Anita: I 282—283
 Love Montagu: III 125, 140
 Loy Myrna: II 347
 Lubitsch Ernst: I 8, 221, 277, 354—355, 443; II 102; III 143, 373, 388
 Ludwig Emil: III 34
 Lumet Sidney: I 402
 Lumière Antoine: I 15, 21, 26, 31, 38
 Lumière Auguste: I 22
 Lumière Louis: I 11, 12, 13—16, 21—26, 28—29, 31, 60, 67, 156, 173, 491; II 333, 354; III 385
 Lunacearski A. V.: I 403
 Lund Richard: I 247, 258
 MacDonald J. F.: II 245, 264
 Machauer Pepi: I 97, 192
 Mackenzie W.: I 295, 297, 299
 McKey Windson: I 93—94
 McQuire K.: II 11
 MacLaine Shirley: I 346
 Macri Agepsina: I 97, 121
 Maeterlink Maurice: II 46
 Maggi Luigi: I 206
 Majakovski Vladimir: I 410; II 157; III 259, 303
 Maksimova Elena: III 258, 300
 Malraux André: I 179; III 13, 259
 Mamoulian Rouben: III 5
 Manés Gina: II 185, 196
 Mann Hank: III 383
 Mann Heinrich: III 307, 320
 Manolescu Grigore: II 294
 Manolescu Ion: I 131; II 295
 Marey Etienne: I 18
 Marèze Janie: III 351, 360—367, 376—377

Marion Frances: III 125, 132—133, 157
 Mars Severin: II 192
 Marsh Mae: I 134, 145, 195, 197
 Martin Marcel: I 10, 251, 348—349
 Martin Mary: III 82
 Marx (fratii): I 327
 Masolle Joseph: II 306
 Massoff Ioan: I 109, 118; II 308, 331
 Massoha Piotr: III 258
 Mast Gerald: III 34
 Mathé Rudolph: III 40, 52, 56, 64, 68
 Mathis June: I 379
 Maupassant Guy de: II 8
 Mauriac Claude: I 32
 Maurice Clément: I 26, 27, 36
 Maurus Gerda: III 165, 178, 180
 May Joe: II 295; III 283
 Mayer Carl: I 422, 424, 430—431; II 245—249
 Mayer Louis B.: I 394, 396—397; II 69, 81; III 101, 131—133
 Meerson Lazare: II 33, 49
 Méliès Georges: I 8, 36—62, 64, 65, 67, 76, 82, 86, 96, 168—169, 206, 335, 447; II 49; III 44, 128
 Meller Raquel: III 420
 Mendosa David: II 324, 349
 Menjou Adolphe: I 335, 354; II 127
 Menu Paul: I 97
 Meredith Bess: II 345
 Merişescu I.: I 97, 124
 Messters Oskar: II 329
 Metaxa-Doro Jeni: I 97, 121, 123
 Meyerhold V.: I 134, 446; II 160, 229; III 217, 231
 Mihail Jean: I 358, 420, 445; II 294, 298, 318
 Mihalescu Al.: I 121; II 293—294, 295, 297; III 32, 40, 59
 Mihalkov Nikita: I 361

Mihalkov-Koncealovski Andrei: III 269
 Milestone Lewis: II 82
 Miller Carl: I 335, 348
 Mitry Jean: I 75, 234, 349; II 60, 107, 136, 164, 208, 212, 270, 289, 329; III 104, 119, 162, 166, 184, 189, 216, 245, 256, 285, 293, 334, 405
 Mix Tom: II 142, 246, 261
 Mohr Hall: II 324
 Moisson Charles: I 21
 Moldovanu Corneliu: I 97, 117
 Mollander Karin: I 247
 Monicelli Mario: III 408
 Montagu Ivor: III 303
 Moore Owen: I 265
 Morgan Michele: I 269
 Mortun Ion: I 335
 Mosjoukine Ivan: I 221, 373; II 34, 47, 48—52, 142, 195
 Moskvina Ivan: II 225
 Moussinac L.: I 283, 341, 485, 491; II 189, 201, 209, 238; III 74, 75, 76, 131, 227
 Mugur Florin: II 5
 Murnau Friedrich Wilhelm: I 247, 422—445; II 60—62, 82, 102, 201, 245—274, 276, 286, 295, 330; III 20, 86, 324
 Murray James: III 98, 107, 123—124
 Murray Mae: I 62, 67, 70, 396—397
 Muybridge Ed: I 18
 Myers Harry: III 383, 393, 408
 Nademski Nikolai: III 272, 283
 Nalpas M.: II 187
 Napierkowska Stacya: I 97, 322
 Nathan Émile: III 47—49, 72—74
 Navarre René: I 176—179
 Negri Pola: I 221, 247; III 27, 33

Negulescu Jean: II 281
 Nemirovici-Dancenko Vladimir: II 47; III 130, 157
 Neruda Pablo: I 238
 Newman Alfred: III 419
 Niblo Fred: I 277, 280, 284, 340—341
 Niculescu Ion: I 97; II 307, 311—312
 Nielsen Asta: I 106; III 40, 186, 234—235, 242
 Nielsen V.: II 141, 161, 163
 Nikandrov E.: II 141, 151, 157
 Nonguet Lucien: I 319
 Normand Mabel: I 228
 Norris Frank: I 379—384, 391, 393
 Nottara C. I.: I 97, 114—115, 118, 121, 122, 126; II 306
 Novarro Ramon: I 340
 Oberth Hermann: III 165—202
 Obolenski Lev: I 364—365, 368
 O'Brien George: II 245, 250, 252, 259
 O'Brien Tom: II 59, 79
 Oeser (soții): I 99
 Oprescu George: II 59
 Orlamond William: III 125, 140
 Ott Fred: I 20
 Pabst Georg Wilhelm: I 492; II 226, 330; III 84, 229—257, 311
 Palmer Ernst: II 275
 Parrish Robert: III 383, 426
 Passek Jean-Loup: III 129
 Pastrone G.: I 97, 144, 196
 Patalas Enno: I 179, 376, 389
 Pathé Charles: I 56—58, 86
 Paul R. W.: I 40, 43
 Péguy Charles: III 46
 Pellerin Raymond: I 111—113
 Petrescu Camil: II 40, 315
 Pick Lupu: I 430—431, 492; II 195

Pickford Mary: I 81, 247, 261, 265, 285, 286, 337, 342; II 21, 24, 232—233, 326; III 316
 Pierrot V.: I 26
 Pirandello Luigi: II 27, 34, 47, 57; III 119
 Piscator Erwin: III 332
 Pits Za-Su: I 374, 382
 Podvoiski N.: II 147, 151, 153, 170, 180, 183
 Pohl Heinz: III 285
 Pohl Klaus: III 165, 178, 186
 Polo Eddie: III 84
 Pollock Gordon: III 383
 Pommer Erich: I 97, 358, 424—425; II 89; III 96, 312, 322
 Popa Victor Ion: II 297
 Popescu Elvira: I 97, 121; II 293
 Popescu G.: I 445
 Popescu Leon: I 113—131
 Popov Nikolai: II 141, 150
 Porter S. Ed: I 8, 62—80, 96, 126, 137; II 340
 Posmantir Tudor: I 420
 Powell William: III 319
 Prévert Jacques: I 60
 Protazanov I.: I 166; II 111, 226
 Psilander Valdemar: I 106; III 40
 Pudovkin Vs.: I 35, 211, 219, 220, 358, 364, 368, 370—371, 445, 476, 492; II 146, 213, 222—244; III 38, 237, 270, 275
 Purviance Edna: I 221, 335, 344; II 117; III 317
 Quéneau Raymond: II 137
 Rahals Vasili: III 203
 Raizman Iuli: II 226
 Ralea Mihai: I 8
 Raphaelson Samson: III 9, 15
 Rappe Virginia: II 16
 Rasp Fritz: II 83; III 165, 229
 Ray Man: II 39, 437
 Rebreanu Liviu: I 6; II 300, 302
 Reed John: II 141, 147, 172
 Reeves May: II 119
 Reinhardt Max: I 253, 430; II 84; III 162—163, 231, 311
 Reisener C. F.: I 221, 247; II 113
 Reisz Karel: I 69, 152
 Remarque E. M.: III 82
 Renoir Jean: I 358, 485; II 195—196; III 186, 351—382
 Resnais Alain: I 193
 Revillon (fratîi): I 292, 299—300
 Reynaud Emile: I 18
 Richardson Tony: I 429; II 218
 Richebé Roger: III 358
 Richter Hans: I 420; III 233
 Riesenfeld Hugo: II 245, 273
 Rittau Günther: II 83; III 307
 Roach Bert: III 98
 Roach Hal: I 276
 Robert William-Paul: I 43
 Robinson Edward G.: III 374
 Robinson T. C.: I 240; II 121—122, 135
 Röhrig Walter: I 422, 424
 Rolland Romain: III 258
 Romanescu Aristizza: I 97, 121—122
 Rome Sydne: II 172
 Romm Mihail: II 8
 Room Abram: II 144
 Roscher Charles: II 245—247, 258, 261, 262, 270, 273
 Rosetti Radu: I 335; II 294
 Rossellini Roberto: III 239
 Rostand Edmond: I 87
 Rotha Paul: III 75
 Rühmann Heinz: III 97
 Rupert Julian: II 60
 Rüttenberg J.: II 281
 Ruttman W.: I 420; II 330; III 38, 84, 85, 93
 Sadoul G.: I 5, 21, 25, 34, 111, 127, 156, 172, 321, 387, 420, 471; II 6, 137,

216; III 53, 119, 127, 130, 139, 177, 258, 332
 Sadova Marietta: II 293, 315
 Sadoveanu Mihail: I 492; II 5, 300
 Samoilova Tatiana: II 77
 Schell Maximilian: III 334
 Schenk Joe: II 14, 18; III 316
 Schneeberger Hans: III 307
 Schüfftan Eugen: III 79, 90, 91—97
 Schwedler Leo: II 317
 Scognamillo Gabriel: III 351
 Scott G. E.: I 162
 Seaton Marie: I 475—476
 Sebastian Mihail: II 40, 322
 Selig William: III 264
 Sémolué Jean: III 67
 Sennett Mac: I 222—232, 236; II 122; III 6, 28
 Sharp Henry: III 98, 103, 114
 Shaw George Bernard: III 35, 43—44, 52—53
 Shearer Norma: III 101
 Sherwood E. R.: I 313, 338, 395—396
 Shipman David: III 242, 253
 Signoret Gabriel: II 35
 Simon Michel: II 34, 47—52; III 40, 59, 65, 351, 359—361, 374—377
 Sinclair Upton: III 290, 398
 Siodmak Kurt: III 86, 97
 Siodmak Robert: III 87—97
 Sjöström Victor: I 166, 221, 250—253, 277, 335; III 125—164
 Smith G. A.: I 68
 Soare Z. Soare: II 299
 Solnțeva Iulia: II 225; III 258, 290—293, 300
 Sorbul Mihail: I 109, 131
 Soreanu N.: I 114, 121; II 307
 Sorkin Mark: III 238, 254
 Souppault Ph.: II 139
 Sparkhul Th.: III 351
 Stallings L.: II 59, 66—67, 77
 Stanford Leland: I 17—18

Stanislavski K. S.: II 47, 142, 229; III 59, 332
 Steele Bob: I 78
 Stevens George: II 219
 Stibolt Arthur: I 335, 350
 Stiller Mauritz: I 8, 166, 247, 250—260, 335, 443; III 127
 Stinnes Hugo: II 193—194, 200
 Stone Doc: III 414
 Storin Gh.: I 131; II 295
 Stroheim Erich von: I 195, 207, 218, 221, 265, 276, 335, 341, 374—400; II 262; III 129, 163, 329
 Suchianu D. I.: I 244; II 61; III 12—13, 334, 410, 416—417
 Sudermann Hermann: II 245, 247, 248, 257
 Svașenko Semion: III 258, 272, 293—297
 Svilova Elena: I 401, 404
 Swanson Gloria: III 26, 229
 Sylvain Eugène: III 40, 59, 60
 Șahighian I.: II 301, 306—309, 315, 318
 Șklovski V.: II 161, 178, 182
 Șkurat Stepan: III 258
 Șostakovici Dmitri: II 183
 Ștrauh Maksim: I 459; II 141, 149—150, 152, 172; III 203
 Șub Esfir: II 146
 Talmadge Constance: I 195, 265
 Talmadge Nathalie: II 18
 Tati Jacques: III 398
 Tavernier Bertrand: II 291
 Tedesco Jean: I 353, 358; II 213; III 356
 Temple Shirley: I 174
 Tennyson Alfred: I 140
 Teodorescu C.: I 104
 Thalberg Irving: I 340, 342, 394—397; II 66, 80—81; III 101, 103, 121, 123, 129, 131, 157
 Thibaudet Albert: I 177
 Tiller Nadja: III 242

Timică G.: II 293, 315, 320, 322
 Timuş Ion: II 293, 309—314, 316, 319—322
 Timuş Vasile: III 11—12
 Tiomkin Dmitri: I 320
 Tissé E.: I 224, 361, 403, 445, 450, 467, 471—472; II 141, 157, 161, 175, 184; III 203, 221, 223, 227, 324
 Tomescu Nae: II 293, 315
 Toneanu Vasile: I 114, 121, 130
 Totheroh R.: I 335; II 113, 116; III 383, 426
 Tournier Maurice: II 67—68
 Tracy Spencer: II 327
 Trauberg Leonid: I 219, 445
 Truffaut François: II 208; III 355, 371
 Tully Jim: I 355; II 114, 117, 278
 Turpin Ben: I 232, 326; II 115
 Tykocinski-Tykociner: II 334—335

 Ulmer Edgar G.: II 253; III 79, 86, 97
 Urmuz (Dem. Dumitrescu-Buzău): III 36

 Vahtangov E.: III 231
 Vajda Laszlo: III 240
 Valentino Rudolph: I 340; II 60, 227
 Valetti Rosa: III 307, 311
 Van Daele E.: II 185, 195
 Vasilescu Eftimie: I 98—100, 127; II 304, 305
 Vasiliev S.: III 36
 Vasiliev (frații): I 219; II 283
 Vasiliu-Birlic Gr.: I 189
 Veidt Conrad: I 423; III 60
 Velez Lupe: I 265
 Vengherov V.: II 193—194
 Ventura Marioara: III 62
 Vertov Dziga: I 401—421, 457; II 144; III 85, 114, 275
 Vianu Tudor: II 300, 302, 355
 Vidor Florence: II 64—65
 Vidor King: I 156, 210, 275, 341; II 59, 62—82; III 38, 98, 100—124, 130
 Vigo Jean: I 402, 420; III 248
 Vinea Ion: II 302, 322
 Vissarion I.: II 305
 Vogt Hans: II 336
 Voiculescu Marioara: I 131
 Von Braun Werner: III 176, 188, 195, 202
 Von Harbou Thea: II 88—91, 93, 101, 106, 111; III 165, 177, 181
 Von Sternberg J.: III 178, 307, 310—350
 Von Wagenheim Gustav: III 165

 Walsh Raoul: I 134, 153—155; II 60, 82
 Warm Hermann: I 424; III 40, 64
 Warner (frații): II 15, 340—343, 352—354; III 14—29
 Weaver A. John: III 98, 103
 Wedekind Frank: III 240—241
 Wegener Paul: III 86, 232
 Welles Orson: I 47, 49, 73, 218, 384; II 53; III 104
 Wellman William: II 77
 Wells Herbert: II 96
 White Pearl: I 181, 287
 Wiene Robert: I 335, 486
 Wilder Billy: I 252; III 79, 81—84, 85—86, 91, 104, 229
 Williams Emllyn: I 273
 Wilson Tom: I 221
 Winn Hugh: II 59
 Wood Tom: III 83
 Wurtzel Sol: II 269
 Wyler William: I 218; II 219

 Zarhi Nathan: II 222, 234
 Zille Heinrich: III 233
 Zinneman Fred: III 79, 85, 97
 Zukor Adolf: I 20, 196, 271—273, 275; II 324

INDEX SELECTIV DE FILME CITATE ÎN VOLUMELE I—III

A NOASTRĂ-I LIBERTA-
 TEA (À nous la liberté),
 Fr., 1931: II 96
 A ȘASEA PARTE A LUMII
 (Șestoi ceast mira), URSS,
 1926: I 416
 ACUZ (J'Accuse), Fr., 1919:
 I 247; II 189
 ACVARIUL (Aquarium), Fr.,
 1985: I 26
 AELITA, URSS: II 111,
 225, 228; III 290
 AFACEREA DREYFUS
 (L'Affaire Dreyfus), Fr.,
 1899: I 52
 AJUTOR, AJUTOR! (Au
 secours, au secours!) Fr.,
 1923: I 333
 AL ȘAPTELEA CER (Se-
 venth Heaven), SUA,
 1927: II 9, 82, 259, 275,
 280—292
 ALB ȘI NEGRU (Le Blanc
 et le noir), Fr., 1930:
 III 358
 ALBĂ CA ZĂPADĂ ȘI CEI
 ȘAPTE PITICI (Snow
 White and the Seven
 Dwarfs), SUA, 1937: I 95
 ALRAUNE, Germ., 1928:
 II 104, 321
 AMOR FATAL, Rom., 1911:
 I 110
 AMOR ȘI ZIARISTICĂ
 (Karleck och Journalis-
 tik), Suedia, 1916: I 251
 AMORUL CÎNTĂ (L'amour
 chante), Fr., 1930: III 358
 ANNA CHRISTIE, SUA,
 1932: III 28, 387
 APARTAMENTUL (The
 Appartement), SUA, 1961:
 III 104
 ARIPI (Wings), SUA, 1927:
 III 6
 ARSENAL (Arsenal), URSS,
 1929: III 272—281, 295
 ASASINAREA DUCELUI
 DE GUISE (L'assassinat
 du Duc de Guise), Fr.,
 1908: I 87, 199; II 330
 ASFALT (Asphalte), Germ.,
 1929: III 233
 ATLANTIDA (L'Atlantide)
 Fr., 1921: II 197
 AURORA (Sunrise), SUA,
 1927: II 250—274, 276,
 291; III 86, 104
 AVENTURILE LUI AR-
 SÈNE LUPIN (Les aven-
 tures de A. L.), Fr., 1957:
 III 60
 AVENTURILE LUI MAL-
 TRACÉ (Les aventures
 du maltracé), Fr., 1913:
 I 92
 BALETUL MECANIC (Bal-
 let mécanique), Fr., 1924:
 II 145
 BANDA LUI BONNOT
 (Bande à Bonnot), Fr.,
 1969: I 180
 BANII (L'argent), Fr., 1929:
 II 104
 BARBĂ ALBASTRĂ (Bar-
 be-bleue), Fr., 1901: I 52
 BĂIATUL BUNICII (Grand-
 ma's Boy), SUA, 1922:
 I 312—313
 BĂIETELUL IA UN PUR-
 GATIV (On purge bébé),
 Fr., 1931: III 358—360
 BĂRBATUL PUTERNIC
 (The Strong Man), SUA,
 1926: III 401—402
 BÉBÉ (serial), Fr., 1912:
 I 173—174

BELPHEGOR, Fr., 1926: II 197
 BEN HUR, SUA, 1926: I 280, 341-342; II 349; III 103
 BERLIN, SIMFONIA UNUI MARE ORAȘ (Berlin, Symphonie einer Grosstadt), Germ., 1927: I 420; II 330; III 84
 BESTIA DIN BERLIN (Kaiser, the Beast of Berlin), SUA, 1918: II 60
 BESTIA UMANĂ (La bête humaine), Fr., 1938: III 184
 BLONDA VENUS (Bonde Venus), SUA, 1932: III 334
 BOEMA (La Bohème), SUA, 1926: II 80
 BOXEUR DIN DRAGOSTE (Boxeur par amour), Fr., 1912: I 232
 BULGĂRE DE SEU (Piška), URSS, 1934: II 8
 CABINETUL DOCTORULUI CALIGARI (Das Kabinett des Dr. Caligari), Germ., 1920: I 8, 423-427; II 43, 83-84, 105, 308; III 64, 75, 84
 CABIRIA, Italia, 1914: I 196, 435; II 97
 CALEA E FRUMOASĂ (La route est belle), Fr., 1929: III 358
 CALUL DE FIER (The Iron Horse), SUA, 1924: I 358; II 250, 252, 264
 CAMARADERIE (Kameradschaft), Germ., 1931: III 240
 CAMPIONUL (The Champion), SUA, 1915: III 413
 CARMEN, Germ., 1918: I 221
 CARNEA DIABOLICĂ (Flesh and the Devil), SUA, 1926: II 68-69

CARUSELUL (Merry-Go-Round), SUA, 1923: I 335, 378
 CATHERINE, Fr., 1924: III 356
 CAVALCADA MORTII (The Johnston Flowd), SUA, 1926: II 251
 CĂDEREA TROIEI (Caduta di Troia), It., 1912: I 144; II 321
 CĂMĂTARUL (The Pawnshop), SUA, 1916: I 236
 CĂPITANUL DE POȘTĂ (Kolejskii registrator), URSS, 1925: II 225
 CĂTEAUA (La Chienne), Fr., 1931: III 351-352, 361-382
 CE DRUM SĂ ALEGI? (What a Way to go?), SUA, 1964: I 346
 CEI O MIE DE OCHI AI DR. MABUSE (Die tausend Augen des Dr. M.), RFG, 1961: II 83
 CEI PATRU CAVALERII APOCALIPSULUI (The Four Horsemen of the Apocalypse), SUA, 1921: II 60
 CEI TREI MUȘCHETARI (L'étroit mousquetaire), SUA, 1922: I 317, 327-332
 CELE DOUĂ ORFELINE (Orphans of the Storm), SUA, 1922: I 219
 CETATEA NEAMȚULUI, Rom., 1914: I 131
 CHAPLIN INEDIT (Unknown Chaplin), Anglia, 1980: III 403, 414
 CHARLOT CONTE (The Count), SUA, 1916: I 234
 CHARLOT LA CURĂ (The Cure), SUA, 1916: I 237-239
 CHARLOT SOLDAT (Shoulder Arms), SUA, 1918: I 238, II 61
 CHARLOT ȘI FATTY PE RING (The K.O.), SUA, 1914: III 413, 417

CHIULANGIUL (Tire-au-flanc), Fr., 1928: III 356, 360
 CINCI MINUTE DE CINEMA PUR (Cinq minutes de cinéma pure), Fr., 1925: II 145
 CIOBURI (Scherben), Germ., 1922: I 430
 CIOCIARA (La Ciociara), It., 1960: III 292
 CIRCUL (The Circus), SUA, 1928: I 229-230, 325, 332; II 4, 125-140; III 6, 383, 413, 414
 CIVILIZAȚIA DE-A LUNGUL EPOCILOR (Civilisation à travers les époques), Fr., 1908: I 206
 CIVILIZAȚIE (The Civilization), SUA, 1916: I 215
 CÎINELE ANDALUZ (Un chien andalou), Fr., 1928: III 237
 CÎNTĂREȚUL DE JAZZ (The Jazz Singer), SUA, 1927: II 177, 273; III 5, 15-24
 CÎNTĂREȚUL NEBUN (The Singing Fool), SUA, 1921: III 10-12, 29
 CÎNTÎND ÎN PLOAIE (Singin' in the Rain), SUA, 1952: III 21
 CÎRNĂȚĂRIA MECANICĂ (Charcuterie mécanique), Fr., 1895: I 24
 CLEOPATRA, It., 1913: I 128
 CLOPOTELE ROȘII (Krasnlie kolokoli), URSS, 1982: II 154-155, 172
 COLIBA UNCHIULUI TOM (Uncle Tom's Cabin), SUA, 1902: I 69
 COMOARA (Der Schatz), Germ., 1923: II 330; III 232
 COMOARA LUI ARNE (Herr Arne's Pengar), Suedia, 1919: I 247-260

CONACUL DIAVOLULUI (Le manoir du diable), Fr., 1986: I 43, 52
 CONTESA DESCULTĂ (The Barefoot Contessa), SUA, 1954: III 33
 COPIII DIVORȚULUI (The Children of Divorce), SUA, 1927: III 317
 CRIMĂ ȘI PEDEAPSĂ (Crime et châtement), Fr., 1935: III 361
 CRIZĂ (Abwege), Germ., 1928: II 104; III 238
 CRUCIȘĂTORUL POTIOMKIN (Bronenoseț P.), URSS, 1925: I 204, 452-490, 491; II 5-7, 41, 45, 107, 141-144, 152, 161, 190, 223, 232; III 70, 76, 211-215
 CURSA DUPĂ DOVLECI (La course aux potirons), Fr., 1907: I 85
 CURSE AUTO PENTRU COPII (Kid Auto Races at Venice), SUA, 1914: I 223
 CUTIA PANDOREI (Die Büchse der Pandora), Germ., 1928: III 240-242, 311
 DAMA DE PICĂ (Pikovaia Dama), Rusia, 1916: I 166
 DATORIE ȘI SACRIFICIU, Rom., 1925: I 445; II 309
 DE SUS ÎN JOS (De haut en bas), Fr., 1933: III 361
 DEȘERTUL (Le bled), Fr., 1929: III 356
 DEZMOSTENIȚII (Die Verurufenen), Germ., 1925: III 233
 DEZONORATA (Dishonored), SUA, 1931: III 334
 DICTATORUL (The Great Dictator), SUA, 1940: I 244; III 413
 DIVINA (The Divine Woman), SUA, 1928: III 164
 DOCURILE DIN NEW YORK (The Docks of

New York), SUA, 1928: III 312
 DOISPREZECE OAMENI FURIOȘI (Twelve Angry Men), SUA, 1956: I 402
 DON JUAN, SUA, 1926: II 8-9, 324-325, 344-352; III 14, 19, 21
 DRACUL LA MĂNĂSTIRE (Le diable au couvent), Fr., 1899: I 43
 DRAGA MEA CLEMEN-TINA (My Darling Clementine), SUA, 1946: II 264
 DRAGOSTEA REGINEI ELISABETA (L'Amour de la reine E.), Fr., 1912: I 11, 128
 DREPTUL LA VIAȚĂ (Le droit à la vie), Fr., 1917: II 188
 DRUMUL ANTRĂCITU-LUI (The Road of An-tracith), SUA, 1901: I 67 70
 DRUMUL SPRE EST (Way down East), SUA, 1920: I 273, 277; III 149
 DUEL ÎN SOARE (Duel in the Sun), SUA, 1946: I 275
 ECHIPA DE SALVARE (Salvation Hunters), SUA, 1924: III 315-316
 ELDORADO, Fr., 1921: II 37
 EMIGRANTUL (The Immigrant), SUA, 1917: I 233, 324
 ENOCH ARDEN, SUA, 1911: I 139-140
 EROTIKON, Suedia, 1920: I 251, 253
 EVADATUL (The Adventurer), SUA, 1917: I 234
 EXTRAVAGANTUL MR. DEEDS (Mr. D. Goes to Town), SUA, 1937: III 401

FALSTAFF (Chimes and Midnight), Anglia, 1966: I 260
 FANTASMAGORIE (Phan-tasmagorie), Fr., 1908: I 88-90
 FANTOMA (Phantom), Germ., 1922: II 83, 295
 FATA ȘI CE AVEA EA DE APĂRAT (The Girl and his Trust), SUA, 1911: I 142-143
 FAUST, Germ., 1926: II 102, 246, 267, 272
 FEBRA ȘAHULUI (Șah-malnaia goriacika), URSS, 1925: II 227
 FECUNDITATE (Fécondité), Fr., 1929: III 60
 FEMEIA ÎN LUNĂ (Die Frau im Mond), Germ., 1929: III 6, 165, 177-202
 FETE ÎN UNIFORMĂ (Reifende Jugend), Germ., 1933: III 246
 FETIȚA CU CHIBRITURI (La petite marchande d'alumettes), Fr., 1928: III 356
 FII SOȚIA MEA (Be My Wife), SUA, 1921: I 327
 FIICA APELOR (La fille de l'eau), Fr., 1925: I 358; III 356
 FISTIC AMOREZAT, Rom., 1913: II 315
 FLUVIUL (The River), SUA, 1928: II 291
 FOTOGENIA MECANICĂ (Photogénie mécanique), Fr., 1925: II 145
 FRAGII SĂLBATICI (Smultronstallet), Suedia, 1958: III 164
 FREUD, SUA, 1962: III 235
 GERTIE, SUA, 1911: I 93-94
 GOANA DUPĂ AUR (The Gold Rush), SUA, 1925: I 357, 445; II 114-117, 121, 126, 137; III 14, 405, 413, 428

GOLEM, Germ., 1914: III 86
 GÖSTA BERLING (Gösta Berling Saga), Suedia, 1924: I 335; III 131, 144
 GREVA (Stacika), URSS, 1924: I 450; II 141, 143, 148
 HALLELUJAH, SUA, 1939: III 38, 387
 HALUCINAȚIA ALCHIMISTULUI (Magie diabolique), Fr., 1897: I 43
 HAMLET, Germ., 1920: III 186
 HIROȘIMA, DRAGOSTEA MEA (Hiroshima, mon amour), Fr., 1959: I 193
 HOȚI DE BICICLETE (La-dri di bicyclette), It., 1948: III 119
 HOTUL DIN BAGDAD (The Thief of B.), SUA, 1924: I 335, 448
 HUMORESCA (Humoresque), SUA, 1920: I 279-280
 IDILĂ PE CÎMP (Sunny-side), SUA, 1919: I 346; II 113, 137
 INDEPENDENȚA ROMĂ-NIEI, Rom., 1912: I 8, 9, 97, 111-130; II 304, 321, 331
 INFLAȚIE (Inflation), Germ., 1928: III 233
 INIMILE LUMII (Hearts of the World), SUA, 1918: I 221, 262, 374-375; III 126
 INTOLERANȚĂ (Intolerance), SUA, 1916: I 8, 199-220, 261, 266, 284, 386, 387, 435; III 104, 162, 269
 INUMANA (L'inhumaine), Fr., 1923: II 37
 IUBIREA JEANNEI NEY (Die Liebe der J. N.), Germ., 1927: III 236-238

IVAN CEL GROAZNIC (Ivan Grozni), URSS, 1945: I 260
 ÎMPĂRATUL BRUTARU-LUI (Pekaruv Cisar), Ceh., 1951: I 327
 ÎMPĂRÂTEASA ROȘIE (The Scarlet Empress), SUA, 1934: III 334
 ÎNCHISOAREA (Fangelse), Suedia, 1948: III 235
 ÎNGERUL ALBASTRU (Der blaue Engel), Germ., 1936: III 5, 84, 178, 307-349, 373
 ÎNSIR'ȚE MĂRGĂRITE, Rom., 1911: I 109
 ÎNTOARCEREA DOCTO-RULUI MABUSE (Im Stahnletzt des Dr. M.), Fr.-Germ., 1961: II 83
 ÎNTRE CER ȘI PĂMÎNT (Safety Lest), SUA, 1923: I 335
 ÎNTRECEREA (Le tournoi dans la cité), Fr., 1928: III 356
 JAFUL DILIGENȚEI (The Robbery of the Mail Coach), Anglia, 1902: I 71
 JEANNE D'ARC, Fr., 1900: I 52
 JUDEX, Fr., 1917: I 166, 184-193, 286
 JUDITH DIN BETHULIA (J. of. B.), SUA, 1913: I 199, 222, 273
 JURNALUL LUI GLUMOV (Dnevnik Glumova), URSS, 1923: I 447
 JURNALUL UNEI FEMEII PIERDUTE (Das Tagebuch einer Verlorenen), Germ., 1929: III 242-257
 KINOGLAZ, URSS, 1924: I 413-416; II 144
 KINONEDELIA, URSS, 1918-1919: I 402, 405
 KINOPRAVDA, URSS, 1922-1925: I 405-410

LACRIMI DE CLOVN (He who gets slapped), SUA, 1924: III 130
 LANTERNA CU AMINTIRI Rom., 1963: II 320
 LEGEA OSPITALITĂȚII (Our Hospitality), SUA, 1923: I 335; II 23
 LEGENDA CELOR DOUĂ CRUCI, Rom., 1925: I 445; II 305
 LINIA GENERALĂ vezi VECHIUL ȘI NOUL
 LITERA STACOIIE (The Scarlet Letter), SUA, 1926: III 131-132
 LOVE STORY, SUA, 1970: II 288
 LUMINILE NEW YORK-ULUI (Lights of N. Y.), SUA, 1928: III 6, 26
 LUMINILE ORAȘULUI (City Lights), SUA, 1931: I 244, 326, 357; III 138, 385-432
 LUPA BUNICII (Grandma's Reading Glass), Anglia, 1900: I 68
 LUPTA (The Struggle), SUA, 1931: I 273
 LUPTA PENTRU EXISTENȚĂ (Making a Living), SUA, 1914: I 223, 238
 LUPUL DIN WALL-STREET (The Wolf of W.S.), SUA, 1929: III 37
 MABUSE JUCĂTORUL (M., der Spieler), Germ., 1922: I 448; II 85-87
 MADAME DU BARRY, Germ., 1919: I 247; II 102
 MAGNETIZATORUL (Le magnétiseur), Fr., 1987: I 43
 MAIORUL MURA, Rom., 1927: II 309-323
 MAMA (Mati), URSS, 1926: I 35; II 41, 213, 228-232
 MAMA ȘI LEGEA (Mother and the Law), SUA, 1914: I 199-200

MAM'ZELLE NITOUCHIE, Fr., 1930: III 360
 MANASSE, Rom., 1925: I 445; II 303-304
 MARCHIZUL DEL GRILLO (Il Marchese di G.), It., 1981: III 408
 MARELE JAF AL TRE-NULUI (The Great Train Robbery), SUA, 1903: I 7, 62, 69-80; II 340
 MAROCCO, SUA, 1930: III 334
 MARQUITA, Fr., 1927: III 357, 358
 MASCA GROAZEI (Le Masque de l'horreur), Fr., 1912: II 186-187
 MATER DOLOROSA, Fr., 1917: II 188
 MAX ȘI VINUL DE QUINQUINA (Max et le quinquina), Fr., 1911: I 320-321
 MECANICA CREIERULUI (Mehanikagolovnovo mozga), URSS, 1926: II 222
 MECANICUL GENERALEI (The General), SUA, 1926: II 23
 MELODIILE BROADWAY-ULUI (Broadway Melody), SUA, 1929: III 37
 METROPOLIS, Germ., 1926: II 19, 41, 93-112; III 103, 178, 185, 222, 238
 MICIURIN, URSS, 1948: III 291
 MICROBII VESELI (Les Joyeux mycrobes), Fr., 1909: I 81, 90-92
 MILIONAR PENTRU O ZI, Rom., 1924: II 302
 MINCIUNA NINEI PETROVNA (Die wunderbare Lüge der N. P.), Germ., 1929: II 104-105
 MIRACULOASA VIAȚĂ A JEANNEI D'ARC (La merveilleuse vie de J. d'A.), Fr., 1929: III 72-74

MISTERELE NEW YORK-ULUI (The Perils of Pauline), SUA, 1914: II 181, 448
 MISTERELE SUFLETULUI (Geheimnis einer Seele), Germ., 1926: II 226; III 235-236
 MIZERABILII (Les misérables), Fr., 1911: I 128
 MOANA (Moane of the South Seas), SUA, 1926: III 57
 MOARTEA OBOSITĂ (Der müde Tod), Germ., 1921: II 87-91
 MOBY DICK, SUA, 1925: II 345
 MONDO CANE, It., 1964: I 315
 MONSIEUR VERDOUX, SUA, 1947: II 291
 MONUMENTUL INDIAN (Das indische Grabmal), Germ., 1921: II 83, 89, 295
 MUGURI ZDROBIȚI (Broken Blossoms), SUA, 1919: I 164, 261-291; III 146, 162
 MULTIMEA (The Crowd), SUA, 1928: III 98-124
 NANA, Fr., 1926: III 357
 NANUK ESCHIMOSUL (Nanook of the North), Canada-Fr., 1922: I 260, 300-316
 NAPOLEON, Fr., 1925: I 60; II 9, 19, 192-221; III 42
 NAPOLEON LA SF. ELENA (Napoleon à Sainte-Hélène), Fr.-Germ., 1929: II 195
 NAȘTEREA UNEI NAȚIUNI (The Birth of a Nation), SUA, 1915: I 8, 116, 146-165, 197, 210
 NAȘTEREA UNEI RASE (The Birth of a Race), SUA, 1918: I 162

NAȘUL (The Godfather), SUA, 1972: II 220
 NAVIGATORUL (The Navigator), SUA, 1924: I 358
 NĂBĂDĂILE CLEOPATREI, Rom., 1925: I 445; II 306-307
 NEBUNIA DOCTORULUI TUBE (La Folie du dr. Tube), Fr., 1915: II 188
 NEBUNII FEMEIEȘTI (Foolish Wives), SUA, 1921: I 377
 NEOBIȘNUTELE AVENTURI ALE LUI MR. WEST ÎN ȚARA BOLȘEVICILOR (Neobiknovenie priklucenia Mr. W. v strane bolševikov), URSS, 1924: I 289, 369-373
 NIBELUNGII (Die Nibelungen), Germ., 1924: I 358; II 41; III 178
 NOAPTEA ANULUI NOU (Sylvester), Germ., 1924: I 430
 NOCTAMBULUL (One A. M.), SUA, 1916: I 233, 326
 NOȚI DIN CHICAGO (Underworld), SUA, 1927: III 318
 NOȚI PRINCIARE (Nuits de princes), Fr., 1930: II 37
 NOSFERATU — O SIMFONIE A GROAZEI (N. — Eine Symphonie des Grauens), Germ., 1922: I 427-429, 433; II 267, 271, 330
 NOTA ZERO LA PURTARE (Zéro de conduite), Fr., 1933: I 402; III 248
 NU SÎNTEM OBÎȘNUIȚI (Uncostumed As We Are), SUA, 1929: III 37
 NU-I VIAȚĂ MINUNATĂ? (Isn't Life Wonderful?), SUA, 1924: I 273

O FATĂ ÎN FIECARE
PORT (A Girl in Every
Port), SUA, 1928: III
230, 311

O NOAPTE DE POMINĂ,
Rom., 1939: II 315

O NOAPTE ROMANTICĂ
(One Romantic Night),
SUA, 1930: III 163

O ZI LA CONSTANȚA,
Rom., 1911: I 105

OAMENII, DUMINICA
(Menschen am Sonntag),
Germ., 1929: III 9, 79—
97

OCHIUL SĂLBATIC (L'Oc-
chio selvaggio), It., 1967:
I 315

OCTOMBRIE (Oktiabr),
URSS, 1927: II 9, 148—
184; III 210, 217

OMUL CARE ÎȘI CAUTĂ
UCIGAȘUL (Der Mann,
der seinen Mörder sucht),
Germ., 1931: III 96

OMUL CU CAMERA (Celo-
vek skino-apparatom),
URSS, 1929: I 417—418

OMUL CU CAPUL DE
CAUCIUC (L'Homme à
la tête de caoutchouc),
Fr., 1901: I 46

OMUL DIN LARG (L'hom-
me du large), Fr., 1920:
II 42

OMUL INVIZIBIL (Invisible
Man), SUA, 1933: I 43

ONOAREA FAMILIEI (The
Honour of his Family),
SUA, 1910: I 147

OPERA DE TREI PARALE
(Die Dreigroschenoper),
Germ., 1931: III 240

OPINIA PUBLICĂ — PA-
RIZIANA (A Woman of
Paris), SUA, 1923: I 335,
347—357, 380; II 223;
III 227

OPT ȘI JUMĂTATE (Otto
e mezzo), It., 1962: II 33

PARADA CEA MARE (The
Big Parade), SUA, 1925:
I 341; II 70—82; III
103, 113, 130

PARADA DRAGOSTEI
(The Love Parade), SUA
1929: III 387

PARISETTE, Fr., 1921:
I 176, 359

PARISUL CARE DOARME
(Paris qui dort), Fr.,
1924: I 93

PARTIDA DE CĂRȚI (La
partie d'écarté), Fr.,
1895: I 31—32

PATIMILE IOANEI D'ARC
(La passion de Jeanne
d'Arc), Fr., 1928: II 298;
III 5, 43—78, 360

PĂCAT, Rom., 1924: I 358;
II 304

PĂCĂTOSUL DESĂVÎR-
ȘIT (The Exquisite Sin-
ner), SUA, 1926: III 317

PĂMÎNT (Zemlia), URSS,
1930: III 5, 258—259,
281—306

PĂMÎNTUL ARDE (Die
brennende Acker), Germ.,
1922: II 295

PE ARIPILE VÎNTULUI,
(Gone with the Wind),
SUA, 1939: I 155; III 29

PE FRONTUL DE VEST
NIMIC NOU (All Quiet
on the Western Front),
SUA, 1930: II 82

PE UN MOTIV DE CHAR-
LESTON (Charleston),
Fr., 1927: III 357, 358

PE VALURILE FERICIRII
Rom., 1920: II 295

PELERINUL (The Pilgrim),
SUA, 1923: I 343

PENTRU DRAGOSTEA
DE AUR (For Love of
Gold), SUA, 1909: I 137

PETER IBBETSON, SUA,
1935: II 289

PICIUL (The Kid), SUA,
1921: I 277, 344—347;
II 113

PÎINEA NOASTRĂ CEA
DE TOATE ZILELE

(Our Daily Bread), SUA,
1934: III 123

PODUL DE PE RIUL
KWAI (The Bridge on
the River K.), Anglia,
1957: II 34

POLIȚIȘTII (Cops), SUA,
1922: II 20

POLYANNA, SUA, 1920:
I 337—338

POVEȘTEA ANILOR ÎN-
FLĂCĂRAȚI (Povest pla-
mennih let), URSS, 1961:
III 292

PREȚUL GLORIEI (What
Price Glory), SUA, 1926:
II 82

PRIMUL LOR NĂSCUT
(Thomas Graals Basta
Barn), Suedia, 1918:
I 251—253

PROBA FOCULUI (Vem
Dömer), Suedia, 1921:
III 131

PROCESUL (Le procès), Fr.-
It., 1962: III 104

PROSCRIȘII (Berg Ejvind
och hans hustru), Suedia,
1917: III 128—129, 131

PUTEREA LEGII (Name
the Man), SUA, 1924:
III 129

QUO VADIS, It., 1912:
I 97, 106, 128, 144

QUO VADIS, It.-Germ.,
1924: III 7

RAPACITATE (Greed),
SUA, 1924: I 374, 379—
400; II 262

RAZA MORTII (Luci
smerti), URSS, 1925:
II 227

RĂCNETUL (Whopee),
SUA, 1929: III 428

RĂPOSATUL MATTI PAS-
CAL (Feu M.P.), Fr.,
1925: I 445; II 34, 47—
58

RĂZBOIUL DIN 1877—
1878, Rom., 1911: I 141—
113

RĂZBOIUL STELELOR
(Star Wars), SUA, 1797:
III 202

REGELE CIRCULUI (Le
roi du cirque), Fr., 1925:
I 202, 332

REGINA KELLY (Queen
K.), SUA, 1928: III 229

REPORTERUL DIAVOLU-
LUI (Der Teufelsrepor-
ter), Germ., 1929: III 84

RITM PE RIU (Rhytm on
the River), SUA, 1940:
III 82

ROADELE IUBIRII (Ia-
goda liubvi), URSS, 1926:
III 265—267

ROATA (La roue), Fr., 1921:
I 292, 335; II 45, 190—
192

ROSE-FRANCE, Fr., 1919:
II 36, 38

S-A ÎNTÂMPLAT ÎNTR-O
NOAPTE (It Happened
One Night), SUA, 1934:
III 402

SALA DE TEATRU (Play-
house), SUA, 1921: II
18—19

SALVAT DIN CUIBUL
VULTURULUI (Rescue
from an Eagle Nest),
SUA, 1907: I 79

SATAN, It., 1912: I 206,
407

SCARA DE SERVICIU
(Hintertreppe), Germ.,
1921: I 430

SCLAVA IUBIRII (Raba
Liubvi), URSS, 1976:
I 361

SCOICA ȘI PREOTUL (La
coquille et le clergyman),
Fr., 1926: III 57

SEMNUL LUI ZORRO (The
Mark of Zorro), SUA,
1920: I 283—291, 340

SERVIETA CURIERULUI
DIPLOMATIC (Sumka
dipkuriera), URSS, 1927:
III 259, 267

SFÎRȘITUL SANKT-PE-
TERSBUGULUI (Ko-
neț S.-P.), URSS, 1927:
II 9, 146, 234-241
SHERLOCK JR., SUA,
1924: II 9, 11, 20-3;
III 6, 275
SIMFONIA DONBASULUI
(Ghentuziasm), URSS,
1930: I 418
SIMFONIA PASTORALĂ
(La symphonie pastorale),
Fr., 1946: I 428
SINUCIGAȘUL (The Sui-
cide), SUA, 1927: III
394-395
SOSIREA TRENULUI ÎN
GARA CIOTAT (L'arri-
vée d'un train dans la
gare de C.), Fr., 1895:
I 23, 26; III 14
SOTI ORBI (Blind Hus-
bands), SUA, 1919: I 221,
377
SOVIET ÎNAINTE (Șagai
Soviet), URSS, 1926:
I 416
SPIONII (Spione), Germ.,
1928: III 178
SPLENDOARE ÎN IARBĂ
(Splendor in the Grass),
SUA, 1961: I 402
SPORTIV DIN DRAGOSTE
(Butling Butler), SUA,
1926: II 19
STĂPÎNUL CASEI (Du
skal atre din hustru),
Suedia, 1925: III 46
STIGMATIZATA (The Cheat),
SUA, 1915: II 34
STRADA (Die Strasse),
Germ., 1923: III 233
STRADA BĂRBATULUI
UITAT (The Street of
Forgotten Man), SUA,
1925: III 230
STRADA ROȘIE (The Scar-
let Street), SUA, 1945:
III 374
STROPITORUL STROPIT
(L'arroseur arrosé), Fr.,
1895: I 24-26, 17; II 5

SUPA DE RAȚĂ (Duck
Soup), SUA, 1933: I 327
SURIZĂTOAREA DOAM-
NĂ BEUDET (La sou-
riante Mme B.), Fr., 1922:
II 45
ȘAPTE ANI DE GHINION
(Seven Years Bad Luck),
SUA, 1921: I 327
ȘARJA CAVALERIEI U-
ȘOARE (The Charge of
the Light Brigade), An-
glia, 1968: II 218
ȘOARECII CENUȘII (I topi
grigi), It., 1918: I 221
TARTUFFE, Germ., 1925:
II 246
TĂCEREA E DE AUR (Le
silence est d'or), Fr. 1947:
I 176
TERJE VIGEN, Suedia,
1916: I 166, 250; III 127
TESTAMENTUL DOCTO-
RULUI MABUSE (Der
Testament des Dr. M.),
Germ., 1933: II 83
TIMPURI NOI (Modern Ti-
mes), SUA, 1935: I 244;
II 96; III 123, 396, 405
TOTUL DESPRE EVA (All
about Eve), SUA, 1950:
III 33
TRANDAFIRUL ROȘU
DIN CAIRO (The Purple
Rose of C.), SUA, 1985:
III 275
TRĂSURA FANTOMĂ
(Korkarlen), Suedia,
1920: I 277; III 127,
131, 151
TRECUTUL SOTIEI SALE
(Hans Hustrus Forflutna),
Suedia, 1925: I 251
TREI CÎNTECE DESPRE
LENIN (Tri pesnia o
Lenine), URSS, 1934:
I 418
TRÎNTORII (The Iddle
Class), SUA, 1921: I 235,
244, 326; II 113; III 401
TURNUL MINCIUNILOR
(Tower of Lies), SUA,
1925: III 130

ȚIGĂNCUȘA DE LA IA-
TAC, Rom., 1923: II 294
ULIȚA DURERII (Die
freudlose Gasse), Germ.,
1925: III 84, 230, 232-
234, 252
ULTIMA ECHIPĂ (The Last
Command), SUA, 1928:
III 318-320
ULTIMELE ZILE ALE
POMPEIULUI (Gli ulti-
mi giorni di P.), It.,
1908: I 106, 144
ULTIMUL DINTRE OA-
MENI (Der letzte Mann),
Germ., 1924: I 8, 431-
444; II 245, 262, 266,
271; III 84, 104, 349
ULTIMUL NABAB (The
Last Tycoon), SUA, 1975:
III 101-102
UNCHIUL MEU JACINTO
(Mi tio J.), Sp., 1956:
III 240
VAMPIRII (Les vampires),
Fr., 1915: I 181-185
VASEA REFORMATORUL
(V. reformator), URSS,
1926: III 264
VĂDUVA VESELĂ (The
Merry Widow), SUA,
1925: I 341, 396-399
VECHIUL ȘI NOUL (Staroe
i novoe), URSS, 1929:
II 142, 148; III 203-228
VIAȚA ÎNCEPE MÎINE,
Rom., 1930: I 420
VIAȚA LA ȚARĂ (Das Le-
ben auf dem Dorf), Germ.,
1923: II 337
VIAȚĂ (Life), SUA, 1916:
I 343

VIAȚĂ DE CÎINE (A Dog's
Life), SUA, 1918: I 221,
239-246, 324; III 413
VIRIDIANA, Sp., 1961:
II 108; III 292
VISUL SĂRMANULUI BE-
TIV (Dream of a Rarebit
Friend), SUA, 1905: I 43,
81, 85
VÎNTUL (The Wind), SUA,
1928: III 125, 126, 131-
164
VÎNZĂTOAREA DE ȚI-
GĂRI DE LA MOSSEL-
PROM (Papirosnița ot
M.), URSS, 1924: II 225;
III 290
VOCATIA LUI ANDRÉ
CARREL (La vocation
d'A.C.), Elveția, 1925:
II 51
VOCEA STRĂBUNILOR
(Ingmasornerna), Suedia,
1918: I 221, 251
VOIAJUL ÎN LUNĂ (Le
voyage dans la Lune),
Fr., 1902: I 7, 52-56,
64
VREMEA LILIACULUI (Li-
lac Time), SUA, 1928:
II 82
VULTURUL ALBASTRU
(Lightnin'), SUA, 1925:
II 251
ZBOARĂ COCORII (Letiat
juravli), URSS, 1957:
II 77
ZILE DE LUPTĂ (Bovoie
dni), URSS, 1920: II 224
ZVENIGORA, URSS, 1927:
III 268-272, 273, 284,
290, 393

CUPRINS

CUVÎNT DE ÎNCEPUT	5
I CÎNTĂREȚUL DE JAZZ de Alan Crosland (S.U.A., 1927)	9
„Cinematograful a vorbit și în București!“ ..	11
„Vitaphone“ în ofensivă	14
Binefacerile improvizației	18
Războiul brevetelor	25
Nostalgie sau realism lucid?	35
II PATIMILE IOANEI D'ARC de Carl Dreyer (Franța, 1928)	40
De la Shakespeare la Carl Dreyer!	43
„Garantiile“ lui Émile Nathan	47
Judecata	52
O „fotografie“ a gândurilor	56
Fecioara din Orléans și ... publicitatea cosmetice- ticelor!	60
Vocea cinematografului mut	67
„Ați ars o sfântă!“	70
Ioana — mai tare ca flăcările!	76
III OAMENII, DUMINICA de Robert Siodmak (Germania, 1928)	79
Un „negru“ vine în capitala germană	81
„N-am putea face și noi un film?“	84
Duminică dimineată	88
„Nu oricine poate să filmeze ...“	95
IV MULȚIMEA de King Vidor (S.U.A., 1928) ..	98
O miză pe experiment	100
John Sims furnizează fatal!	104
„Casă, dulce casă“	107
Să evităm melodrama	115
„Pîinea noastră cea de toate zilele ...“	120
V VÎNTUL de Victor Sjöström (S.U.A., 1928)	125
„Amnezia“ doamnei Gish	126
Un western suedez	132
Bufonii trebuie luați în serios	140
O nuntă ca-n povești!	143
„Marșienii“ din deșertul Mojave	148
„Un bun film e un film refăcut! ...“	158
VI FEMEIA ÎN LUNĂ de Fritz Lang (Germania, 1929)	165
Ideea fixă a „Profesorului Lună“	167
„Un acord de fanfară trezește lumea“	174
Un Edison din Schönefeld	177
Spre spațiile interplanetare	184
Dublă lansare la UFA	193
„Tinichigiii“ la lucru	199
VII VECHIUL ȘI NOUL de S. M. Eisenstein (U.R.S.S., 1929)	203

Furceii în Olimp	203
„Iată femeia care ne trebuie!“	206
Paroxismul și extazul	210
Sovzoh sau ... vis?	217
„Botezul“ <i>Liniei generale</i>	224
VIII JURNALUL UNEI FEMEII PIERDUTE de G. W. Pabst (Germania, 1929)	229
Corabia de cristal	230
„Misterele sufletului“	234
Pandora și cutia ei	240
Antimelodrama	244
Dans la Cabaretul „Lăcusta“	248
IX PĂMÎNT de A. P. Dovjenko (U.R.S.S., 1930) ..	258
„Et in Arcadia ego“	259
„Hollywoodul Mării Negre“!	264
„Două mii de ani în două mii de metri!“ ...	268
Sărbătoare la Iarelski	281
A dispărut o actriță!	289
Recuperarea melodramei	295
X ÎNGERUL ALBASTRU de Josef von Sternberg (Germania, 1930)	307
„To be or not to be“	308
Un dineu în tête-à-tête	310
Spovedania unui om celebru	316
„Stringerile de mînă strict interzise!“	322
„Croită pentru dragoste ...“	329
„Cucurigu!“	336
„Ridi, pagliaccio“	343
XI CĂTEAUA de Jean Renoir (Franța, 1931)	351
Șansa întâlnirilor fericite	353
Cum se ajunge mare cineast?	456
Teatrul de marionete al lui Jean Renoir	361
„Goana după vrăjitoare ...“	365
„Asasin pentru prima oară!!!“	373
Epilog pe marile bulevarde	379
XII LUMINILE ORAȘULUI de Charles Chaplin (S.U.A., 1931)	383
Ultimul mohican al artei mute	385
O baie care costă scump	392
Gestația gagului chaplinian	398
Avatarurile prieteniei	406
15 ani pentru o secvență	411
Charlot împotriva lui William Hays!	420
„Happy-end-ul“ chaplinian	425
CUVÎNT DE ÎNCHEIERE	433
BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ	435
INDEX SELECTIV DE NUME CITATE ÎN VOLUMELE I — III	439
INDEX SELECTIV DE FILME CITATE ÎN VOLUMELE I — III	451

DE ACELAȘI AUTOR,
LA EDITURA MERIDIANE

7 capodopere ale filmului mut (1966)

F. W. Murnau (Colecția cinefilului — 1968)

„Romanul“ unui film — „Cetățeanul Kane“ (1978)

*Vîrstele peliculei (vol. I) De la „Stropitul stropit“
la „Crucișătorul Potiomkin“ (1982)*

*Vîrstele peliculei (vol. II) Apogeul „filmului tăcut“
1984)*

În căutarea filmului pierdut (1988)

8460

Redactor: Alice Georgescu
Tehnoredactor: Doina Elena Podaru

Bun de tipar: noiembrie 1989; Apărut: 1989;
coli de tipar: 19,33; planșe: 6

Tiparul executat sub comanda
nr. 411 la
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918“,
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97,
București,
România

